

# Arquitecturas de lo sagrado

## Memoria y proyecto



# Arquitecturas de lo sagrado

## Memoria y proyecto

---

Esteban Fernández Cobián (ed.)



**netbiblo**  
[www.netbiblo.com](http://www.netbiblo.com)

## ARQUITECTURAS DE LO SAGRADO. MEMORIA Y PROYECTO

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, [www.cedro.org](http://www.cedro.org)) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

No está permitida la reproducción total o parcial de este libro, ni su tratamiento informático, ni la transmisión de ninguna forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, por fotocopia, por registro u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito de los titulares del Copyright.

DERECHOS RESERVADOS 2009, respecto a la primera edición en español, por

© Netbiblo, S. L.

**netbiblo**

[www.netbiblo.com](http://www.netbiblo.com)

NETBIBLO, S. L.

C/. Rafael Alberti, 6 bajo izq.

Sta. Cristina 15172 Oleiros (A Coruña) – Spain

Tlf: +34 981 91 55 00 • Fax: +34 981 91 55 11

[www.netbiblo.com](http://www.netbiblo.com)

[editorial@netbiblo.com](mailto:editorial@netbiblo.com)

Miembro del Foro Europeo de Editores

ISBN: 978-84-9745-405-6

Depósito Legal: C-3170-2009

Directora Editorial: Cristina Seco López

Editora: Rosario Moure

Producción Editorial: Gesbiblo, S. L.

Impreso en España – Printed in Spain



## Presentación

El espacio sagrado como horizonte ideal de arquitectura .....	3
<i>The sacred space as an ideal architectural horizon</i>	
Monseñor Luis Quinteiro Fiuza	
Ourense, Auria .....	4
<i>Ourense, Auria</i>	
Xosé Carlos Caneiro	

## Ponencias

Arquitectura religiosa contemporánea. El estado de la cuestión .....	8
<i>Contemporary religious architecture. The state of the art</i>	
Esteban Fernández Cobián	
La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI	
En busca de una casa para Dios y para el hombre .....	38
<i>Church-building in Germany during the 20th and 21st centuries. In search of a house for God and men</i>	
Walter Zahner	
Veinticinco años de arquitectura religiosa.....	72
<i>Twenty five years of religious architecture</i>	
Ignacio Vicens Hualde	
Primera mesa redonda. La liturgia como programa.....	92
<i>First discussion. The liturgy as programme</i>	
Esteban Fernández Cobián, Giorgio della Longa, Walter Zahner, Ignacio Vicens Hualde	
La arquitectura religiosa contemporánea en Italia	
y la experiencia de la Conferencia Episcopal Italiana en su promoción .....	106
<i>Contemporary religious architecture in Italy</i>	
<i>and the experience of the Italian Episcopal Conference in its Promotion</i>	
Giorgio della Longa	
Las iglesias de Miguel Fisac.....	130
<i>Miguel Fisac's churches</i>	
Eduardo Delgado Orusco	
La Iglesia de Saint-Pierre en Firminy, de José Oubrierie y Le Corbusier.....	162
<i>The church of Saint-Pierre en Firminy, by José Oubrierie and Le Corbusier</i>	
José Oubrierie	
Romano Guardini y Marie-Alain Couturier	
Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX.....	178
<i>Romano Guardini and Marie-Alain Couturier</i>	
<i>The Sources of Architecture and Art for the 20th Century Catholic Liturgy</i>	
Maria Antonietta Crippa	
Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses.....	206
<i>Interview with Alvaro Siza on Saint Mary's Church in Marco de Canaveses</i>	
Esteban Fernández Cobián y Giorgio della Longa	
Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo	
Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca.....	218
<i>Miquel Barceló and the reform of the Holy Sacrament Chapel</i>	
<i>A contemporary intervention at Majorca Cathedral</i>	
Mercè Gambús Saiz	

## Comunicaciones

Templo y ciudad. La misión de la arquitectura religiosa contemporánea.....	234
<i>Temple and city. The mission of contemporary religious architecture</i>	
Rafael Ángel García Lozano	
Rodolfo García-Pablos: el proyecto del espacio sagrado.....	242
<i>Rodolfo García-Pablos: the sacred space project</i>	
Silvia Blanco Agüeira	
La renovación de la arquitectura religiosa en Portugal durante el siglo XX.....	250
<i>The renewal of religious architecture in Portugal during the 20th Century</i>	
Manuel Vieira Ferreira	
La capilla de Picote.....	258
<i>Picote chapel</i>	
Pedro Vasco Ferreira	
Torreciudad: la belleza que acerca a Dios .....	266
<i>Torreciudad: the beauty bringing closer to God</i>	
Martín Ibarra Benlloch	
Segunda mesa redonda. El espacio sagrado en el mundo contemporáneo: pasado, presente y futuro .....	278
<i>Second discussion. The sacred space in the contemporary world: Past, present and future</i>	
Mercè Gambús Saiz, Eduardo Delgado Orusco, Maria Antonietta Crippa, José Oubrierie	

## Clausura

Cinco reflexiones sobre arquitectura religiosa contemporánea .....	290
<i>Five reflections on contemporary religious architecture</i>	
Fernando Agrasar Quiroga	
Palabras de clausura .....	296
<i>Closing Words</i>	
Monseñor Luis Quinteiro Fiuza	

## Exposición

Arquitectura religiosa contemporánea en Galicia: 15 obras .....	302
<i>Contemporary religious architecture in Galicia: 15 works</i>	
Capilla del Colegio del Santo Ángel <i>St. Angel School Chapel</i> .....	304
Daniel Vázquez-Gulías Martínez	
Templo Votivo del Mar <i>Votive Temple of the Sea</i> .....	308
Antonio Palacios Ramilo	
Templo de la Veracruz <i>Veracruz Temple</i> .....	312
Antonio Palacios Ramilo	
Santuario de Nuestra Señora de La Guía <i>Shrine of Our Lady of A Guía</i> .....	316
Manuel Gómez Román	
Iglesia del poblado minero <i>Mining village church</i> .....	320
José Basilio Bas y César Cort Gómez-Tortosa	
La Santa Cruz <i>The Holy Cross</i> .....	324
José Luis Fernández del Amo Moreno	
Nuestra Señora de las Nieves <i>Our Lady of Snow</i> .....	328
Xosé Bar Bóo	

Santa María Magdalena <i>Saint Mary Magdalene</i> .....	332
Alfredo Alcalá Navarro	
Convento de las Madres Carmelitas Descalzas <i>MM. Carmelitas Descalzas Convent</i> .....	336
José Javier Suances Pereiro	
La Santa Cruz <i>The Holy Cross</i> .....	340
Miguel Fisac Serna	
La Resurrección del Señor <i>The Lord's Resurrection</i> .....	344
José Antonio Corrales Gutiérrez	
San Pelayo de Navia <i>St. Pelayo de Navia</i> .....	348
Antón Román Conde	
Santísimo Cristo de la Victoria <i>Holy Christ of Victory</i> .....	352
Francisco Coello de Portugal Acuña	
Santa María del Camino <i>Holy Mary of the Way</i> .....	356
Iago Seara Morales	
La Virgen de la Roca <i>The Virgin of the Rock</i> .....	360
Antonio Palacios Ramilo y Ángel García Díaz	

## Epílogo

Memoria y proyecto en la arquitectura religiosa contemporánea .....	366
<i>Memory and project in contemporary religious architecture</i>	
José Ramón Alonso Pereira	
Resumo en galego .....	374







# El espacio sagrado como horizonte ideal de arquitectura

*The sacred space as an ideal architectural horizon*

Monseñor Luis Quinteiro Fiuza  
Obispo de Ourense/Bishop of Ourense

La forma es siempre, de un modo insuperable, el lugar de la teofanía de los dioses. En este punto, Schelling tiene razón frente a Hegel, como autorizadamente afirma Hans Urs von Balthasar en su *Estética Teológica*. Por ello, añade, es preciso diferenciar y fijar la significación teológica de los sentidos y se pregunta «¿Qué es ver, oír, gustar, etc. en asuntos de fe?» Este interrogante nos sitúa ante uno de los campos más apasionantes en la percepción y en la búsqueda de lo divino por parte de la persona humana. Y en este camino nos queremos adentrar en las jornadas que iniciamos hoy.

El primer Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea que hoy comenzamos en la ciudad de Ourense bajo el título «Arquitecturas de lo sagrado: Memoria y proyecto», intenta introducimos en el conocimiento de algunas realizaciones contemporáneas de la arquitectura religiosa. Tendremos ocasión de reflexionar sobre el espacio sagrado a través de las obras más significativas de la arquitectura religiosa contemporánea. Al tiempo, este congreso nos ofrece una excelente ocasión para dialogar sobre las nuevas perspectivas que se le abren a la arquitectura religiosa en el futuro. Tenemos la profunda satisfacción de poder contar entre nosotros, durante estos días, con alguno de los mejores especialistas mundiales en la materia.

Hablar de la arquitectura religiosa es, para muchos, lo mismo que hablar de la arquitectura en general, pues la iglesia sería, en su caso, la sublimación de su concepto de arquitectura. En tal perspectiva, el ideal de la iglesia se convierte en ideal de arquitectura, ya que al servicio de la casa de Dios se perseguirá la coherencia que para toda arquitectura se busca.

Hablar de estas cuestiones en un tiempo y en una sociedad marcados por el desequilibrio espiritual, supone un reto intelectual considerable. Por ello, no estará de más el que nos pertrechemos, ya desde el comienzo mismo de tan prometedor encuentro, de un sereno entusiasmo que nos impulse en la tarea que nos espera.

El hecho de que el congreso tenga lugar en nuestra ciudad, no sólo no supone inconveniente alguno, sino que nos trae a la memoria el esfuerzo sostenido de intelectuales de raza que, en tiempos difíciles, soñaron el futuro desde aquí. Esta ciudad de Ourense, en otro tiempo nombrada la Atenas gallega, nos brinda el más hermoso solar para unos días de esfuerzo intelectual y de descanso del espíritu.

*Shape is always, in an unbeatable way, the place for the gods' teophany. In this regard, Schelling is right and not Hegel, according to the authorised words of Hans Urs von Balthasar in his Theological Aesthetics. Therefore, he adds, it is necessary to establish and differentiate the theological meaning of the senses and thus, he wonders «What is to see, to hear, to taste, etc. in matters of faith?» This question faces us with one of the most interesting paths towards the perception and search for what is godly by human beings. This is the path we will walk along the seminar starting today.*

*The first International Conference on Contemporary Religious Architecture which begins today in the city of Ourense, titled «Architectures of the Sacred: Memory and Project», tries to deepen our knowledge about some contemporary works of religious architecture. We will have the chance to think about the sacred space through the most significant works of contemporary religious architecture. Besides, this conference provides an excellent chance to establish a dialogue about the new future perspectives which are open to religious architecture. We are pleased to have among us some of the most remarkable international specialists in the subject.*

*For many, discussing religious architecture is just the same as discussing architecture in general, given that a church would be the sublimation of their concept of architecture. From that perspective, the ideal church becomes the ideal architecture, given that the house of God seeks the same coherence which is always the goal of architecture.*

*Discussing these topics at a time and in a society marked by spiritual imbalance entails a considerable intellectual challenge. Therefore, it is necessary to avail ourselves of a serene enthusiasm from the very beginning of this promising meeting, so as to face the task ahead of us.*

*The fact that the conference takes place in our city, far from being a nuisance, is a good chance to recall the sustained efforts of the local intellectuals who dreamed of the future from this place during hard times. The city of Ourense, which was once called The Galician Athens, provides the most beautiful location for a few days of intellectual effort and spiritual rest.*

# Ourense, Auria

*Ourense, Auria*

Xosé Carlos Caneiro

Señoras y señores, buenos días. Permítanme en primer lugar darles la bienvenida, significar nuestro orgullo por acogerlos en Ourense.

Ourense, a quien don Eduardo Blanco Amor denominaba *Auria*.

Cada vez que hablo de esta ciudad hechizada, viene a mí —ignoro el motivo— el magno Valle-Inclán. Repito, ignoro el motivo. Tal vez porque el genio pronunciara una sentencia que a menudo utilizo para referirme a mi ciudad: «Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos». Y Ourense es una ciudad para recordar.

Quizá se trate de un abismo. En ocasiones, atrae. Y otras, las menos, empuja hacia otros círculos. Ourense, con sus ciento quince mil habitantes, es el gran abismo de la geografía galaica y el lugar olvidado que nadie debe olvidar. Me explico. Ourense, a quién llamamos Auria, no goza de buena salud en los índices financieros; aparece apartada de las grandes nóminas de éxitos económicos, alejada de las rentas acomodadas de otras ciudades del norte. Todo esto. Y no obstante, posee el encanto de las cosas prohibidas, su atracción y su hechizo, la prisión de la fantasía.

Nadar ríos de Ourense salva al viajero. Porque se desconoce. En todo lo desconocido hay siempre una gran parte de seducción. El mundo está escrito en las venas de este territorio amado como en un espejo. La historia del mundo, quiero decir. Aquí convivieron romanos y árabes y suevos e incluso nosotros, tribu actual que uno no sabe muy bien hacia dónde dirige sus pasos frenéticos, hacia dónde camina.

Auria, para ser conocida y gozada, necesita un Stephen Dedalus que acompañe los pasos del viajante. Dedalus o Virgilio, quien conduce a Dante en su viaje a ultratumba. A este último, no obstante, no lo quiero erigir en protagonista. Ourense, que a veces tiene mucho de infierno, no deja de ser una ciudad plena de paraísos. La soledad. La ciudad vieja con su luz única y su piedra balsámica. La soledad. El agua alquímica en sus entrañas. La soledad. Los monumentos de escasa fama y enorme talento. Los seres que transitan cada día sus venas de neón y alivio.

Ustedes, sin duda, quedarán atrapados en el balcón del casco antiguo, auténtico mirador para conocer, de verdad y sin fisuras, esta Auria complaciente

*Good morning, ladies and gentlemen. Let me first of all welcome you and tell you that I am proud to have you here in Ourense.*

*Ourense, the city called Auria by Mr. Eduardo Blanco Amor:*

*Every time I talk about this haunted city, I recall the famous Valle-Inclán, I don't know why. I repeat that I don't know why. Maybe because the genius uttered a sentence that I often quote in order to refer to my city: «Things are not the way they are, but the way we remember them». And Ourense is a city to remember.*

*Maybe it is an abyss. Sometimes it appeals to you, on other less frequent occasions; it pushes you to other circles. Ourense, with one hundred and fifteen thousand inhabitants, is the great abyss of Galician geography and the forgotten place that nobody should forget. I mean, Ourense, also called Auria, does not have a good financial standing. It does not share those huge payrolls of financial success, it is far away from the well-off accounts of other Northern cities. All of this is true, however, it possesses the charm of forbidden things, their appeal and spell, the prison of fantasy.*

*Swimming the rivers of Ourense saves the traveller because it is unknown. Everything which is unknown is also seductive to a great extent. The world is written in the veins of this beloved territory as in a mirror. I mean, the world history. Romans, Arabs and Swabians lived here together. Even us, the current tribe which does not exactly know where it is heading with frenzied steps.*

*Auria, needs a Stephen Dedalus in order to be known and loved, somebody guiding the traveller's steps. Dedalus or Virgil, who led Dante in his journey to the nethermost. Nevertheless, I would not like to turn the latter into the main character. Ourense, which sometimes seems a lot like hell, remains a city full of paradises: loneliness; the old quarter with its unique light and its soothing stone; loneliness; the alchemy water in its bosom; loneliness; the scarcely—known and hugely—talented monuments; the people walking daily through its veins of neon and relief.*

*You will undoubtedly remain trapped in the veranda of the old quarter, a true lookout from where to get to*



know, truly and seamlessly, this pleasant and affable Auria. It creates an evocative atmosphere stone by stone, a warm atmosphere on foggy days, a refreshing one when the sunshine bothers you, a sleepy one if you are looking for some peace and quiet. It builds its future stone by stone among the figures and fineness and fictions treasured by the cathedral: Jesus Christ growing his hair, a deafening silence, and mysterious stained-glass windows as in one of Edgar Allan Poe's tales. Stone by stone, it bathes itself in the hot water of the Burgas, that unexplored mystery sprouting from the deep city which sometimes rewards you with healing wounds, particularly soul wounds, rather than bodily ones. You feel as if you were a character in a novel, wandering in its belly. Ourense is also called The Galician Athens, hometown of the most talented writers born in the Northwest: Blanco Amor, Otero Pedrayo, Risco, Carlos Casares, Méndez Ferrín. Ourense, which is proud to be provincial, looks onto the River Miño so as to find itself. And it cannot find it because the father Miño walks slowly, erect and proudly. It knows that the future of this land is written in its waters. In order to learn it, you need to walk upon the Roman bridge and stand there staring silently for hours. Then the muses will pay a visit. Ourense makes you relaxed. Ourense makes you fall in love with it, it is suggestive. Ourense is not the way it is, but the way you remember it. I have often said that we must open the windows of our city so as to allow the world to see it. This conference is a great opportunity. We thank you for having chosen us and for your wisdom. Ourense needs this kind of event in order to be well-known. Culture is our great heritage: that is our wealth and the good we should export. Remember Valle-Inclán when you return from this conference: «Things are not the way they are, but the way we remember them». We are extremely proud to have you here in Ourense.

Thank you very much.

y afable. Piedra a piedra, construye una atmósfera evocadora, cálida en días de niebla, refrescante cuando el sol increpa, adormecida si buscas un poco de sosiego. Piedra a piedra, edifica su futuro entre las figuras y finuras y ficciones que la catedral atesora: un Cristo al que le crece el pelo, un silencio que ensordece, unas vidrieras misteriosas como un cuento de Edgar Allan Poe. Piedra a piedra, se baña en el agua caliente de Las Burgas, ese arcano inexplorado que arranca de lo más íntimo de la ciudad y que otorga, a veces, la recompensa de aliviar heridas, más las del alma que las del cuerpo. Uno tiene la sensación de vagar como un personaje de novela en medio de su vientre.

A Ourense le llaman también *la Atenas galaica*, lugar de nacimiento de los escritores más talentosos que germinaron en el Noroeste: Blanco Amor, Otero Pedrayo, Risco, Carlos Casares, Méndez Ferrín.

Ourense, orgullosa de ser provinciana, se mira en el Miño para buscarse. Y no se encuentra, porque *o pai Miño* camina lento y erecto y soberbio. Sabe que en sus aguas está escrito el destino de esta tierra. Para conocerlo, es necesario pasear el puente romano, detenerse durante horas en silente contemplación. Y las musas nos visitan.

Ourense tranquiliza. Ourense enamora, sugiestiona. Ourense no es como se ve, sino como se recuerda.

He dicho en numerosas ocasiones que tenemos que abrir las ventanas de nuestra ciudad para que el mundo la conozca. Su congreso es una magnífica ocasión. Agradecemos que nos eligieran y agradecemos su sabiduría. Eventos de esta altura son los que necesita Ourense para ser reconocida. Nuestro gran patrimonio es la cultura: esa es nuestra riqueza y el producto que debemos exportar. Recuerden a Valle-Inclán cuando regresen de este congreso: «Las cosas no son como las vemos sino como las recordamos». Su presencia en Ourense nos llena de orgullo.

Muchas gracias.



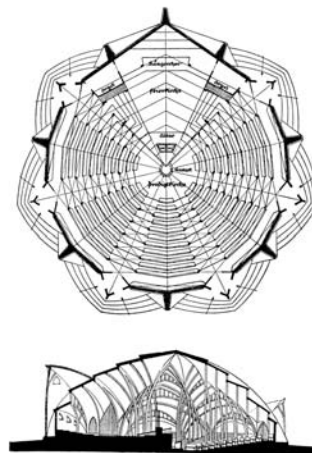


# Arquitectura religiosa contemporánea.

## El estado de la cuestión

*Contemporary religious architecture. The state of the art*

ESTEBAN FERNÁNDEZ COBIÁN



Otto Bartning, Sternkirche iglesia estelar protestante, 1922/24. Proyecto.

Como coordinador de este I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea «Arquitecturas de lo sagrado: Memoria y proyecto», y con el fin de que todos aquellos que no estén familiarizados con el tema del congreso puedan situar convenientemente las distintas intervenciones que se harán a lo largo de estos tres días, creo que me corresponde hacer una introducción general. Por esta razón, el carácter de mi ponencia va a ser esencialmente panorámico. Pienso que, de esta forma, será más fácil entender la problemática que nos ocupa y hacerse una idea cabal de lo que se discutirá durante los tres próximos días.

He dividido mi intervención en tres partes. En primer lugar, introduciremos algunos conceptos básicos que conviene tener en cuenta antes de comenzar a hablar de arquitectura religiosa. A continuación, pasaremos revista a lo que ha ocurrido hasta ahora en este campo. Y, finalmente, veremos qué líneas de trabajo se están siguiendo en la actualidad.

Lógicamente, el tiempo disponible no va a permitir profundizar en cada uno de estos apartados, pero confío en poder, al menos, mencionar sus aspectos más significativos.

### CONCEPTOS BÁSICOS EN ARQUITECTURA RELIGIOSA

Con el fin de hacer más amenas estas disertaciones preliminares, me gustaría ilustrarlas con imágenes de la vida cotidiana en el monasterio cisterciense de Nuestra Señora de Nový Dvůr, recientemente construido en la República Checa por el arquitecto John Pawson sobre una antigua granja abandonada. Incluso me permito recomendarles que visiten su espléndida página web <sup>1</sup>.

*As the coordinator of this I International Conference on Contemporary Religious Architecture «Architectures of the sacred: Memory and Project», I believe it is my turn to make a general introduction. The purpose is that all of you who are not acquainted with the subject of this conference may be able to frame properly all of the speeches to be heard during the next three days. For this reason, my paper will provide you with a general scenario. I believe that this is the easiest way to understand the topics to be discussed and to get a reasonable idea of the debates held during the next three days.*

*I have divided my paper into three sections. First of all, I will introduce some key concepts which should be borne in mind before stating to talk about religious architecture. Next, I will review what has happened so far in this field. And, finally, I will mention the work lines being currently followed.*

*Obviously, I cannot deepen the knowledge on each of these sections due to lack of time, but I hope that I will manage to mention their most relevant notions.*

### Key concepts in religious architecture

*With the purpose of making these preliminary comments more entertaining, I intend to illustrate them with pictures from the daily life in the Cistercian monastery of Our Lady of Nový Dvůr, which was recently built in the Czech Republic by the architect John*

*Pawson on an old derelict farm. I would also recommend you to visit its great web page<sup>1</sup>.*

### *The Sacred, the Holy and the Religious*

*Let us start by distinguishing between the sacred and the holy. That architecture which is intended to serve as a bridge between what is immanent and what is transcendent is called sacred architecture. Sacredness is a concept which used to be very clear from the beginning of times, but has recently become fuzzy, at least in the Western civilisation. The gradual comprehension of the matter and its subsequent handling have devaluated those myths which tried to explain what was impossible to explain. Human beings have closed themselves to mystery and, therefore, sacredness is missing from our society. Nowadays, it is all about clichés, what is somewhat ironically termed as politically correct. Everything is questionable, anything can be discussed.*

*For that reason and in the West, religion —which can be defined as the administration of the sacred— is going through hard times and its natural space has been filled with art and beauty, two realities which are closely linked to religion. This is an important fact in order to determine the character of the buildings where religious services are held.*

*Sacred people, objects, places, times or buildings are untouchable realities which are preserved for a higher purpose or which are consecrated to divinity. In Christianity, the religion founded by Jesus Christ, the sacred is called holy. God is holy in himself and everything related to him should take part in that holiness. Nevertheless, this word is usually reserved to people, given that objects and other realities, such as art, generally receive the adjective sacred.*

*We should draw an important distinction. Sacred art has been subject to holy services or, in other words, sacred art has been consecrated by means of a specific rite so that it can only be used for the Church liturgy. Religious art, on the contrary, is something more vague and generic. This is the name given to every artistic manifestation whose topic is a spiritual content. Nevertheless, a simply religiously inspired topic does not allow the integration of said object in the place of worship. This is only made possible through its consecration by the Church authority.*

*For that reason, the institutionally sacred must be claimed, in order to distinguish the true sacredness from the countless substitutes which have arisen everywhere.*

## Lo sagrado, lo santo y lo religioso

Comencemos por distinguir lo sagrado de lo religioso. La arquitectura destinada a servir de puente entre la inmanencia y la trascendencia se denomina arquitectura sagrada. La sacralidad es un concepto que, si bien ha sido muy claro desde el principio de los tiempos, últimamente se encuentra bastante desdibujado, al menos en la civilización occidental. La progresiva comprensión de la materia y su consiguiente manipulación, han devaluado los mitos que intentaban explicar lo inexplicable. El hombre se ha cerrado al misterio, y con ello la sacralidad ha perdido presencia en nuestra sociedad. Hoy sólo existen convenciones, lo que con alguna ironía se suele denominar *corrección política*. Todo es criticable, se puede discutir sobre cualquier cosa.

De ahí que en Occidente, la religión —que podríamos definir como la administración de lo sacro— viva en la actualidad horas bajas, y que su espacio natural lo hayan ocupado el arte y la belleza, realidades por otra parte muy vinculadas con lo religioso. Este hecho es de gran importancia para determinar el carácter de los edificios donde se desarrolla el culto.

Las personas, objetos, lugares, tiempos o edificios sacros, son realidades intocables que se reservan a un fin más alto o que se consagran a la divinidad. En el cristianismo, la religión fundada por Jesucristo, lo sagrado se denomina *santo*. El Santo por antonomasia es Dios, y todo lo que se refiere a Él debería participar de esa santidad. Sin embargo, esta palabra se suele reservar para las personas, en tanto que a los objetos y demás realidades —el arte, por ejemplo— se les aplica el adjetivo general de *sagrado*.

Hagamos una distinción importante. El arte sagrado es aquél que se ha puesto al servicio del culto, o mejor, aquél que se ha *consagrado* mediante un rito específico para que no sirva para nada más que para la liturgia de la Iglesia. El arte religioso, por el contrario, es algo más vago, más genérico. Se denomina así toda manifestación artística que tiene como tema un contenido espiritual. Sin embargo, un mero tema de inspiración religiosa no autoriza la introducción de dicho objeto en el ámbito del culto, algo que sólo es posible mediante su consagración por parte de la autoridad de la Iglesia.

Por eso, conviene reivindicar lo *sagrado institucional* para distinguir la verdadera sacralidad de los innumerables sucedáneos que han ido surgiendo por doquier.

## La liturgia como programa

Lo sacro también supone la idea de sacrificio. En efecto, mediante el sacrificio, el hombre ofrece lo mejor que tiene a la divinidad, con el objeto de honrarle y alcanzar su favor. Pero la celebración de un sacrificio, material o espiritual, nunca ha sido algo arbitrario, sino que, por el contrario, exige una preparación rigurosa que muchas veces se traduce como purificación —continencia o ayuno—, y siempre se ejecuta a través de un desarrollo preciso.

Para realizar el culto se consagran unas personas —los sacerdotes— que han de cumplir unos determinados requisitos. Así pues, el sacerdote es aquella persona que ha sido consagrada —dedicada, separada, purificada— para mediar entre la comunidad y la divinidad, desarrollando unos ritos preestablecidos, una determinada liturgia.

En 1947, el Papa Pío XII estableció la siguiente definición de la liturgia católica: el ejercicio de la mediación sacerdotal de Cristo ante el Padre Eterno a través de la Iglesia, su cuerpo místico. De esta definición, lo que de verdad nos atañe es lo que podríamos denominar *el contexto eclesial*: los elementos materiales y sensibles. Los edificios, objetos, fórmulas y ceremonias —elementos auxiliares al fin y al cabo, pero imprescindibles para que el acto de culto se produzca— que conforman los diferentes ritos. Será aquí, exactamente, donde cobren importancia el espacio sagrado y sus diferentes programas.

## La iglesia

El templo como edificio consagrado a un dios, como habitación de la divinidad en medio del pueblo, es un fenómeno típicamente urbano. Israel también tenía una Tienda del Encuentro, donde se guardaba el Arca de la Alianza, pero con Jesucristo la habitación de Dios entre los hombres tomó un matiz inesperado: Dios ya no necesitaba un lugar para estar, pues Él mismo había bajado físicamente a la Tierra.

Jesucristo se referirá al Templo de Jerusalén como casa de Dios y casa de oración; sin embargo, deslocalizará el lugar de culto y lo situará en el corazón humano; además, establecerá el valor de su propio cuerpo como templo. San Pablo nos dice que el cuerpo de Cristo es su Iglesia, y por eso, vemos cómo para el cristianismo el edificio y la comunidad de creyentes se funden misteriosamente en la misma palabra: iglesia.

Convencionalmente denominaremos *Iglesia* (con mayúscula) a la comunidad de creyentes, e *iglesia* (con minúscula), al edificio donde ésta se reúne para celebrar su fe.

Por tanto, vemos que la construcción de templos no es lo esencial del culto católico: lo esencial es la conmemoración de la cena pascual de Cristo. De ahí que el factor último de la sacralidad de una iglesia no radique en ningún factor intrínseco a ella misma —espacial, temporal, emocional, artístico—, sino en el sencillo hecho de su consagración.

Me gustaría que esta idea quedara muy clara, porque una iglesia no tiene por qué ser ni un espacio especialmente emocionante ni un espacio especialmente grandioso, como tampoco la religión tiene nada que ver ni con el sentimiento ni con el poder, sino con la fe y con el servicio. Expresiones un tanto ridículas como *experiencia religiosa* o *espacio místico* tendríamos que desterrarlas de nuestro lenguaje, si queremos comprender algo<sup>2</sup>.

Ahora bien: si Dios no necesita una casa para habitar ya que *habita* en el alma del cristiano y en su Iglesia, entonces ¿por qué son necesarias las iglesias?

Daremos dos razones. La primera es simbólica. A Dios no se le reverencia ni sólo con actos exteriores ni sólo en la intimidad del pensamiento, sino

## The Liturgy as Programme

The sacred also entails the idea of sacrifice. Certainly, by means of sacrifice, human beings offer the divinity the best they have, with the purpose of honouring him and achieving his favour. However, the celebration of a material or spiritual sacrifice has never been something random. On the contrary, it requires a strict preparation which often appears as purification —contenance or fast— and is performed by means of a precise procedure.

Priests are consecrated in order to perform the liturgy and they must comply with particular requirements. Thus, priests are the persons who have been consecrated —devoted, separated, purified— to mediate between the community and the divinity and to develop some pre-established rites, a specific liturgy.

Pope Pío XII established the following definition for the Catholic liturgy in 1947: the exercise of the priestly mediation of Christ before the Eternal Father through the Church, his mystical body. What really matters to us from this definition is the so-called church context>: the material and sensitive elements. That is, the buildings, objects, formulae and ceremonies (auxiliary elements but also indispensable ones in order to create the act of worship) integrating the various rites. This is where the sacred space and its different programmes become important.

## The Church

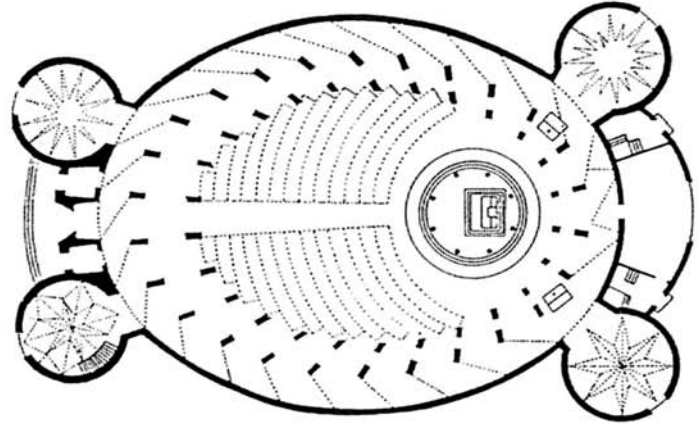
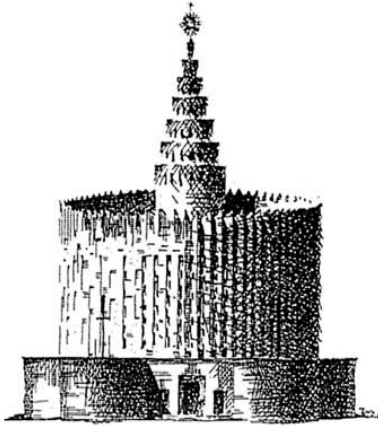
The temple as building consecrated to a god, as the divinity's house in the middle of the town is a typically urban phenomenon. Israel also had a Tent of Meeting where the Arc of the Alliance was kept. However, with Jesus Christ, God's house among human beings adopted an unexpected tinge: God did not require a place to stay, anymore, given that he himself had descended to Earth.

Jesus Christ will refer to the Temple of Jerusalem as house of God and house of prayer; nevertheless, he will displace the location of worship, moving it to the human heart; moreover, he will establish the value of the human body as a temple. Saint Paul says that Christ's body is his Church and, thus, we can see that for Christianity, the building and the community of worshippers are mysteriously merged into a single word: church.

According to the convention, we shall say Church (with capital) in order to refer to the community of believers and church (with lower case letter) when we refer to the building where they gather to celebrate their faith.

Therefore, we may see that building temples is not the essential thing about the Catholic worship: what is essential is the celebration of





Dominikus Böhm, Messopferkirche (iglesia de la Misa), 1922. Proyecto.

*Jesus Christ's Passover Supper. For that reason, the key factor to the sacredness of a church does not lie in any factor which is intrinsic to itself —spatial, time, emotional or artistic ones— but in the simple fact of its consecration.*

*I would like to make this quite clear, since a church needs not be a particularly thrilling or grand place, just like religion has nothing to do with feelings or power, but with faith and service. We should get rid of such ridiculous expressions as religious experience or mystical space if we wish to understand anything<sup>2</sup>.*

*However: if God does not need a house to live in, since he lives inside the Christian soul and in his Church, then why are churches necessary?*

*I will give a couple of reasons. The first is a symbolic one. God is not worshipped either with external actions or just inside the privacy of our thoughts, but with the whole of our being. Therefore, divine worship must be a spiritual and material, individual and collective activity at once and a temple is the obvious evidence of that.*

*The second is a practical reason. Churches are needed for administering sacraments and for certain types of prayers. God is present in them in a unique manner, so these buildings become tools for salvation and sanctity. Therefore, it is commonly admitted that one of the specific functions of a church is its expressivity. This is understood as a intentionally qualified atmosphere which refers to other realities. That expressive atmosphere should thrill the spirit, educating about the meaning of the sacred.*

con todo el ser; por eso, el culto divino ha de ser una actividad espiritual y material, individual y colectiva a un tiempo, y el templo, la demostración palpable de ello.

La segunda razón es práctica. Las iglesias son necesarias para la administración de los sacramentos y para cierto tipo de oración. Dios está presente en ellas de un modo singular, por lo que estos edificios devienen en instrumentos de salvación y santificación. De ahí que se suela admitir que una de las funciones propias de la iglesia es su expresividad, entendiendo ésta como atmósfera intencionalmente cualificada que remite a otras realidades. Ese ambiente expresivo ha de poner en tensión el espíritu y educar en el sentido de lo sagrado.

Existen cuatro tipos principales de iglesias: la catedral, la monástica, la parroquial y la capilla. Cada una tiene sus usos y sus peculiaridades.

## EL CAMINO RECORRIDO

Una vez que hemos recordado estos tres conceptos importantes —sacralidad, liturgia e iglesia—, hagamos un poco de memoria. La arquitectura religiosa, tal como ahora la conocemos, surge históricamente a finales del siglo XIX. Desde el punto de vista programático, el Movimiento Litúrgico y el Concilio Vaticano II son los hitos que han marcado su desarrollo. El Movimiento Moderno, derivado de la Revolución Industrial y matizado por la Segunda Guerra Mundial, ha sido la tierra en la que ha tenido que germinar.

## El Movimiento Litúrgico

El Movimiento Litúrgico nació a mediados del siglo XIX en algunas abadías benedictinas centroeuropeas. Desde sus inicios estuvo rodeado de polémica, porque cuestionaba uno de los pilares de la Iglesia: la manera de celebrar los misterios de la fe, la liturgia.

Como se sabe, la liturgia es un gran edificio que se ha ido construyendo a lo largo de los siglos, según la Iglesia ha ido teniendo conciencia de sí misma y de su relación con Dios. Se trata de una labor acumulativa y depuradora, y hasta tal punto tiene importancia, que Joseph Ratzinger llegó a afirmar que la Iglesia «no ha de definirse ni por sus oficios ni por su organización, sino por su culto litúrgico, es decir, como comunidad de mesa en torno al Resucitado que la congrega y reúne en todo lugar»<sup>3</sup>.

El Movimiento Litúrgico pretendía sacar la liturgia del callejón sin salida en el que se encontraba, depurar sus formalismos y devolverla a su pureza original. Se trataba de identificar lo esencial para desarrollarlo, eliminando las adherencias que habían ocultado su núcleo e impedían su crecimiento.

Su programa se concretó en cinco puntos: el retorno a las fuentes, la potenciación del sentido del misterio, la devolución del protagonismo del culto a Dios, la primacía cultural del sacrificio del altar y la asunción de la celebración litúrgica por el pueblo de Dios. Todo ello parecía apuntar a un nuevo tipo de espacio celebrativo *crístocéntrico*, como así ocurrió, tanto en las comunidades protestantes (Sternkirche, Otto Bartning, 1922/24), como en las católicas (Messopferkirche, Dominikus Böhm, 1922).

Allí donde el Movimiento Litúrgico se desarrolló, surgió una nueva arquitectura religiosa generada desde dentro, desde el programa, digamos. Este es el sentido del boceto de Rudolf Schwarz: lo importante no es que las iglesias tengan un aspecto moderno, sino que de verdad lo sean en su interior. Es preferible una iglesia en cuyo espacio pueda desplegarse la actividad litúrgica con soltura, aunque parezca antigua, que otra que se vea moderna pero que no sirva para su función.

La intervención más conocida y para algunos historiadores, fundamental, en este campo fueron los espacios para el culto creados en el castillo de Rothenfels por el propio Schwarz, bajo el asesoramiento de Romano Guardini. Las dos estancias principales eran la Capilla permanente y la Sala de los Caballeros, cuyos usos eran diferentes.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la polémica arreció y el papa Pío XII tuvo que intervenir con su encíclica *Mediator Dei et hominum* (1947), cuyo título es realmente significativo. Así, el Movimiento Litúrgico recibía el respaldo de la Santa Sede, que matizaba su contenido y sus aplicaciones prácticas.

En el fondo, la base de la polémica no era el propio Movimiento Litúrgico, sino su potencial revolucionario. La distinción entre evolución y revolución es clara: cuando algo no funciona, se puede o bien apostar por una mejora progresiva o bien por una ruptura radical que conlleve un inicio absoluto. En nuestro caso, ese espíritu revolucionario latente estalló de manera incontrolada en la década posterior al Concilio Vaticano II.

## El Movimiento Moderno

Algo parecido ocurrió con la arquitectura. Los movimientos sociales derivados de la Revolución Industrial y los nuevos sistemas de conocimiento científico y técnico, habían dejado a la arquitectura en una vía muerta. Se necesitaban nuevas maneras de construir que dieran respuesta a las

*There are four main types of churches: cathedrals, monastic ones, parishes and chapels. Each of them has its uses and peculiarities.*

### The trodden path

*Having recalled these three key concepts —sacredness, liturgy and church— let us look back in time. Religious architecture as we know it was born at the end of the 19th century. From the point of view of the programme, the Liturgic Movement and the II Vatican Council were the milestones in its development. The Modern Movement, derived from the Industrial Revolution and marked by the Second Great War has been the soil where it has flourished.*

### The Liturgical Movement

*The Liturgical Movement was born at the end of the 19th century in certain Central European Benedictine Abbeys. It was controversial from the beginning since it questioned one of the pillars of the Church: the way in which the mysteries of faith, the liturgy, are celebrated.*

*As it is well-known, the liturgy is a huge building that has been gradually built throughout the centuries, as the Church has become more aware of itself and of its relationship with God. This is a cumulative and purifying task and a very important one, to the extent that Joseph Ratzinger once said that the Church «should not be defined neither by its services nor by its organisation, but by its liturgical worship, i. e., as a table community around the Resurrected one who congregates and gathers it everywhere»<sup>3</sup>.*

*The Liturgical Movement intended to remove the liturgy from the cul-de-sac where it had got itself, purifying its formalisms and turning it back to the original purity. It was about identifying the essential so as to develop it, eliminating the adherences which had hidden its core and were hampering its growth.*

*Their programme focused on five points: a return to the sources, fostering the sense of mystery, turning the worship of God back to the centre, the worship of God as liturgical protagonist and the assumption of the liturgical celebration by God's people. All of this led to the emergence of a new kind of Christocentric celebration space. This happened both in the Protestant communities (Sternkirche, Otto Bartning, 1922/24), and in the Catholic ones (Messopferkirche, Dominikus Böhm, 1922).*

*In those places where the Liturgical Movement developed, there was a new religious architecture generated from the inside, from the programme, as if to say. This is the sense of Rudolf Schwarz's draft: the modern appearance of churches is not*



important, what matters is that they are modern indoors. It is best to have a church where the liturgical activity can be easily developed though it looks old than another one looking modern but useless for its function.

The best-known action in this field and also the most important one for some historians was the creation by Schwarz of worshipping spaces at Rothenfels Castle, under the advice of Romano Guardini. The two main halls were the permanent chapel and the Hall of Knights, with different uses.

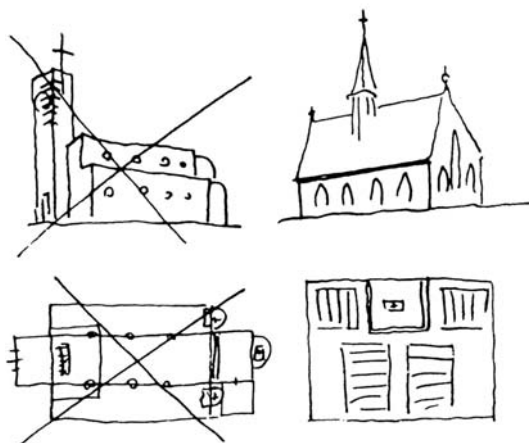
The controversy thrived after the Second Great War and Pope Pío XII had to have a say in his encyclical *Mediator Dei et hominum* (1947), whose title is self-explanatory. Thus, the Liturgical Movement received the Holy See's support, touching upon its content and practical applications.

Basically, the reason for controversy was not the Liturgical Movement itself but their revolutionary potential. The difference between evolution and revolution is clear: when something does not work, you can choose to introduce gradual improvements or you can break up radically, which leads to a new beginning. In our case, that dormant revolutionary spirit burst out of control during the decade after the II Vatican Council.

#### The Modern Movement

Something similar happened to architecture. The social movements derived from the Industrial Revolution and the new scientific and technical knowledge systems had left architecture lying on a dead track. New building ways were needed in order to respond to the new types of habitat. This search was materialised in the Modern Movement, a minority movement which was thought as a revolutionary process which intended to adequate the building practice to the spirit of the times, ignoring that the continuity of the social tissue is a basic factor so as to allow the free progression of any reality.

The consequences for architecture were various and very beneficial: production optimisation, speed, hygiene, levity, etc. But some things were lost, such as continuity with the past, the refinement of past centuries, the contact between creator and work or the balance with nature. The new architecture had to follow a path which can be synthesised in a few keys: shape follows function, less is more, the ornament is a crime or building must be sincere. Religious architecture seemed to be alien to this discourse. In fact, although some churches were built in the International Style, a programme for a temple was something alien to Modernity.



Rudolf Schwarz, Esquemas para el libro *Liturgie und Kirchenbau*, 1936 ca.

nuevas maneras de habitar. Esta búsqueda cristalizó en el Movimiento Moderno, un movimiento minoritario que se planteó como un proceso revolucionario que pretendía una adecuación de la práctica constructiva al espíritu de los tiempos, ignorando que la continuidad del tejido social es un factor básico para que cualquier realidad prospere sin traumas.

Las consecuencias para la arquitectura fueron muy variadas y positivas: optimización de la producción, rapidez, higiene, levedad, etc. Pero algunas cosas, como la continuidad con el pasado, el refinamiento de siglos, el contacto del artífice con su obra o el equilibrio con la naturaleza, se perdieron. El camino que habría de recorrer la nueva arquitectura se resumía en pocas consignas: la forma sigue a la función, menos es más, el ornamento es delito o la construcción debe ser sincera. La arquitectura religiosa parecía ser ajena a este discurso. De hecho, y aunque se construyeron algunas iglesias en el Estilo Internacional, el programa de un templo era algo extraño a la Modernidad.

Su verdadera influencia en la arquitectura religiosa vino después de la Segunda Guerra Mundial. Ya no podemos escribir poesía después de Auschwitz, había dicho Theodor Adorno. Es indudable que toda la cultura del siglo XX quedó marcada por el Holocausto. En nuestro caso, el verdadero holocausto arquitectónico se realizó en Alemania, donde los bombardeos aliados destruyeron miles de iglesias de manera intencionada. Se trató de un oscuro proceso que intentaba borrar las raíces cristianas de Europa, como primer paso para borrar las raíces culturales y la esencia misma de una civilización. Por eso, la reconstrucción de iglesias en Alemania tras la guerra fue uno de los mayores acontecimientos arquitectónicos del siglo: la magnitud de las obras, la implicación de todo un país y la recuperación de la conciencia nacional que ello supuso, ha quedado recogida gráficamente en numerosas publicaciones y exposiciones que viajaron por toda Europa.

Si la Soah fue una bajada a los infiernos, en el arte, supuso la canonización del primitivismo, un camino que ya había sido degustado gracias al descubrimiento del arte africano a principios del siglo XX, pero que se convirtió en el único tras la guerra. El arte sacro quedó profundamente marcado por Auschwitz. El dolor ya nunca lo abandonó. Este sentimiento es perfectamente visible en la *Dornenkronen*, la corona de espinas gigante que Rudolf Schwarz construyó para las LXXVII Jornadas del Catolicismo Alemán (Colonia, 1956). Resultaba difícil no sacralizar el dolor, no identificarlo con la cruz de Cristo, no intentar conjurarlo mediante su exposición. Las iglesias se llenaron de figuras interpelantes, dolientes, rabiosas. El arte sacro se volvió abstracto, conceptual, lejano, incapaz de expresar otra cosa que no fuera un dolor primitivo, un consuelo primitivo, una soledad primitiva. Interiorización, aislamiento y dolor: había nacido una nueva religiosidad.

La máxima expresión de ese primitivismo se dio en Ronchamp. Le Corbusier construyó una iglesia católica partiendo de cero, escuchando la naturaleza, el lugar y sus fuerzas telúricas, remontándose a la antigüedad, a la pureza de los cántaros y a abstractos ritos iniciáticos de diversa procedencia. Realizó una gruta, un espacio vinculado con lo más esencial de todas las religiones, pero por eso mismo, desvinculado de la tradición cristiana. Un programa singular materializado de modo extraordinario por un arquitecto extraordinariamente dotado, se convirtió en el paradigma de iglesia contemporánea. Los resultados no se hicieron esperar y la excepción sigue siendo, hoy en día, la norma para proyectar iglesias en las escuelas de arquitectura de todo el mundo.

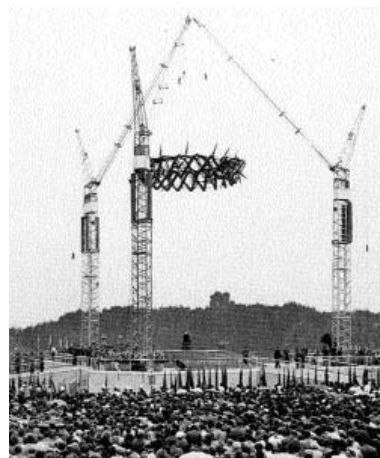
## El Concilio Vaticano II

El tercer episodio de nuestra historia es el Concilio Vaticano II. El Concilio abandonó el cristocentrismo para subrayar la acción del Espíritu Santo, potenciando la imagen teológica de Pueblo de Dios en peregrinación. Esta perspectiva pneumatológica tuvo una considerable influencia en el concepto teológico del espacio sacro: una iglesia cristocéntrica completamente orientada hacia el altar no parecía apropiada durante más tiempo. La constitución apostólica sobre liturgia *Sacrosanctum Concilium* (1963) no hizo declaraciones específicas con respecto al diseño espacial, sino que se limitó a hacer recomendaciones pastorales para conseguir una mayor implicación de los fieles en la liturgia.

En 1964 vio la luz la *Instrucción para aplicar la constitución sobre liturgia* (1964), bastante más concreta, y poco después, la «Instrucción general sobre el Misal Romano» (1970). Estos dos documentos fueron redactados por una comisión específica que dependía directamente del Papa, el Consilium, cuyo presidente fue el cardenal Giacomo Lercaro y su secretario el padre Annibale Bugnini.

La reforma litúrgica tuvo consecuencias de gran alcance para el interior de las iglesias, aunque muchas de ellas ya habían sido anticipadas durante los años cincuenta. Las innovaciones principales fueron las siguientes:

— Un único altar; se suprimieron los altares laterales, algo que fue posible por la autorización de las concelebraciones.



Rudolf Schwarz y Theo Heiermann, Dornenkronen, Colonia (Alemania), 1956.

*Its real impact on religious architecture occurred after the Second Great War. No poetry can be written after Auschwitz, according to Theodor Adorno. Undoubtedly, the whole 20th century culture was marked by the Holocaust. In our case, the real architectural holocaust happened in Germany, where the Allied bombs destroyed thousands of churches intentionally. This was a dark procedure trying to erase the Christian roots of Europe, as a first step towards erasing cultural roots and the very essence of that civilisation. For that reason, the reconstruction of churches in Germany after the war was one of the greatest architectural events of the century: the size of the works, the whole country's engagement and the ensuing recovery of their national awareness have been portrayed in pictures in countless volumes and exhibitions travelling across Europe.*

*If the Soah was a descent to Hell, for art it meant the canonisation of Primitivism, a path already trodden thanks to the discovery of African art in the early 20th century, and which became the single one after the war. Sacred art was deeply scarred by Auschwitz. Pain has never left it. This feeling is perfectly obvious in the Dornenkronen, the giant thorny crown built by Rudolf Schwarz for the LXXVII German Catholicism Conference (Köln, 1956). It was hard not to turn pain into something sacred, not to identify it with Jesus Christ's cross, not to try and conjure it through its exhibition. Churches were crowded with questioning, pained, furious figures. Sacred art became abstract, conceptual, detached, unable to express anything*

*but a primeval pain, a primeval consolation, a primeval loneliness. Internalisation, isolation and pain: a new religiousness was born.*

*Ronchamp was the best example of this Primitivism. Le Corbusier built a Catholic church from scratch, listening to Nature, the place and its telluric forces, going back to ancient times, to the Cathars' purity and to abstract initiation rites from various origins. He opened a grotto, a space linked to the most essential in every religion and, for that reason, detached from Christian tradition. A unique programme which was extraordinarily materialised by an extraordinarily gifted architect became the paradigm of contemporary churches. The results were soon to arrive and the exceptional still rules when planning churches in architecture schools across the world.*

#### *The II Vatican Council*

*The II Vatican Council integrates the third chapter in our story. The Council left Christocentrism behind in order to underline the Holy Ghost's actions, promoting the theological image of the pilgrimage of God's people. This pneumatological approach had a considerable impact on the theological concept of the sacred space: a Christocentric church fully oriented towards the altar did not seem fit anymore. The apostolic constitution on the liturgy Sacrosanctum Concilium (1963) did not issue specific statements on the spatial design, but just made some pastoral recommendations so as to get the faithful more involved with the liturgy.*

*The Instruction for implementing the constitution on the liturgy appeared in 1964. This one was more specific and, a little later, appeared the General Instruction on the Roman Missal (1970). Both documents were written by a specific commission depending directly on the Pope, the Consilium, whose chairman was Cardinal Giacomo Lercaro and whose secretary was Father Annibale Bugnini.*

*The liturgical reform had vast-reaching implications for the church interiors, although some of them had already been forecasted during the 50s. These were the main innovations:*

- *A single altar; they got rid of side altars which had been there due to the fact that co-celebrations were authorised.*
- *Separation between altar and tabernacle which could now be placed in a side chapel.*
- *A fixed pulpit close to the altar, which rendered the pulpit in the middle of the nave obsolete.*
- *A fixed location for the priest.*
- *The processional communion, which made redundant the railing with continuous kneeler separating the presbytery from the nave.*

- La separación del altar y el sagrario, que ahora podía ser ubicado en una capilla lateral.
- Un ambón fijo cerca del altar, que dejaba obsoleto el púlpito en medio de la nave.
- Una sede fija para el celebrante.
- La comunión procesional, que hacía superflua la barandilla con reclinatorio corrido que separaba el presbiterio de la nave.
- Un nuevo rito del bautismo; la pila bautismal pasaba desde la entrada del templo, al presbiterio.

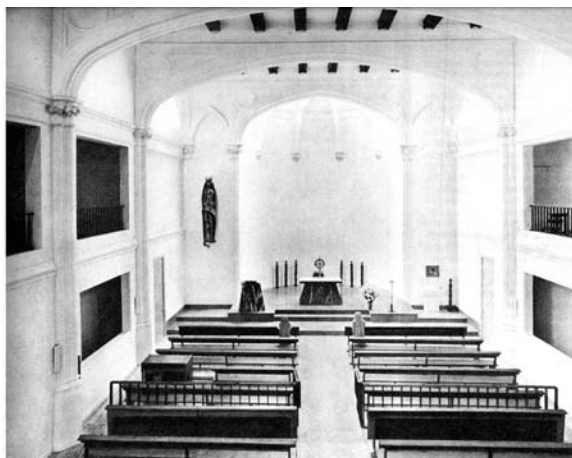
En la práctica, la idea de promover una mayor participación litúrgica en los fieles querida por el Concilio se tradujo en que la celebración hacia el pueblo —una idea previa experimental— de la noche a la mañana se convirtiese en norma, a pesar de que los documentos conciliares no establecían que esto debiera ser así. La transición sucedió con sorprendente rapidez, y a menudo, con escasa consideración por las realidades existentes. Los críticos pronto levantaron sus voces —entre ellos el entonces Prefecto de la Sagrada Congregación para la Doctrina de la Fe, cardenal Antonio Ottaviani— pero los responsables del Consilium les dieron poco crédito.

De repente, se dio una situación inédita: nadie sabía cómo había que construir iglesias. Los arquitectos hicieron propuestas más o menos ingeniosas, pero la arquitectura, como disciplina, tampoco estaba en su mejor momento, ya que se encontraba en plena crisis de identidad. El desconcierto era absoluto. Tal vez una de las mejores iglesias postconciliares que se construyeron en España fue la de Nuestra Señora de la Luz, en Madrid. Su autor, José Luis Fernández del Amo, además de ser un gran arquitecto, tenía la ventaja de ser un profundo conocedor de la liturgia de la Iglesia. El resultado salta a la vista.

Cuarenta años más tarde todavía nos preguntamos cómo fue posible que todas las iglesias cambiaran si no había ningún texto que respaldara esta decisión. Si todo fue una especie de alucinación colectiva o si el estado de opinión inducido fue tan intenso como para hacerle decir al Concilio lo que no había dicho. Reconozco mi perplejidad ante este tema. Algunas normas establecidas en las instrucciones postconciliares antes citadas luego fueron eliminadas o corregidas. En 1976, Bugnini fue cesado por Pablo VI y acabó su carrera como pronuncio apostólico en Irán...<sup>4</sup>

Este debate multiplicó las iniciativas editoriales. A las revistas especializadas existentes, habitualmente ligadas a monasterios benedictinos franceses o belgas (*L'Art sacré*, *Arte Cristiana*, *L'Art d'Eglise*, etc.), se sumaron numerosas publicaciones periódicas: *Chiesa e Quartiere* en Italia, *ARA* en España, *Kunst und Kirche* en Alemania, etc. Con todo, alrededor de 1975 la mayor parte de ellas habían perdido todo interés. Se produjo entonces un paréntesis que ha durado veinte años y que todavía no ha sido suficientemente estudiado.

Una excepción insólita la constituye el santuario español de Nuestra Señora de Torreciudad (Heliodoro Dols Morell, 1964/75), impulsado por San Josemaría Escrivá. Su construcción se desplegó durante los años



Enrique Marinón Álava, Adaptación litúrgica de la capilla de las HH. Reparadoras, Vitoria (Álava), 1967.

inmediatos al Concilio, y en él Escrivá realiza una lectura de la reforma litúrgica en absoluto contemporizadora, sino rigurosa con la letra y el espíritu de los textos conciliares. Por este motivo —y por una opción por la belleza alejada del feísmo de los años setenta— en su momento este edificio resultó escandaloso en los círculos eclesiales. Un análisis detallado y sereno de la formalización de esta iglesia acaso permitiría desentrañar las oscilaciones y los excesos que se produjeron en el ámbito de la arquitectura religiosa durante aquellos años.

Durante la década de los ochenta, el sociólogo Alfred Lorenzer publicaría su libro *Das Konzil der Buchhalter*<sup>5</sup>, una revisión implacable de la reforma litúrgica. La crítica a las nuevas iglesias era particularmente áspera: la actitud despreocupada hacia la nueva colocación del altar, sostenía Lorenzer, destruía la construcción espacial, precipitando un colapso del contenido simbólico del espacio. Desde entonces, las voces de descontento, clamando por una revisión crítica de las condiciones existentes, se han ido haciendo cada vez más numerosas<sup>6</sup>. El cardenal Ratzinger, en su libro *El espíritu de la liturgia*, publicado en 1999, se sumó a ellas. Luego volveremos sobre este asunto.

## LA SITUACIÓN ACTUAL

Ya nos hemos puesto en antecedentes. Veamos ahora qué está pasando en estos momentos. Para ello, más que realizar un discurso sistemático, adoptaremos una posición más, digamos, impresionista. Flashes aislados impregnarán nuestra retina para dibujar un cuadro incompleto. Tal vez sea éste el método más adecuado para comprender la realidad que nos rodea.

Pienso que las ideas más importantes que se están discutiendo en la actualidad giran alrededor de tres temas: la liturgia como programa, la cualidad del espacio y el papel del arte sacro. A cada uno de estos temas le hemos

— *A new baptism rite; the baptismal font was moved from the temple entrance to the presbytery.*

*In practice, the idea of promoting a greater liturgical participation of the faithful as desired by the Council meant that the service facing the audience —an experimental preliminary idea— suddenly became the norm, although the Council's documents did not state that it should be so. The transition was made with surprising speed and, often, with little regard to the already-existing realities. The critics were soon heard —Cardinal Antonio Ottaviani was one of them, then the Prefect of the Sacred Congregation for the Faith Doctrine— but those responsible at the Consilium did not listen.*

*An unprecedented situation suddenly occurred: nobody knew how to build churches. Architects came up with more or less genuine solutions but architecture, as a branch, was not going through brilliant times since there was an identity crisis. There was total confusion. Maybe one of the best post-Council churches built in Spain was that of Our Lady of Light, in Madrid. The author, José Luis Fernández del Amo, who was a great architect, was also well acquainted with the liturgy of the Church. The result is self-explanatory.*

*40 years later, we still wonder how it was possible for every church to change if there was no supporting document. Maybe it was all some kind of group hallucination or maybe the induced state of opinion was so strong that the Council was persuaded to say what they had not said before. I reckon that I am*



also perplexed about this issue. Some of the rules provided in the already-mentioned post-Council instructions were amended or deleted later on. In 1976, Bugnini was made redundant by Paul VI and finished his career as apostolic pro-nuncio in Iran...<sup>4</sup>

This debate multiplied editorial initiatives. The already-existing specialised journals, which used to be linked to French or Belgian Benedictine monasteries (L'Art sacré, Arte Cristiana, L'Art d'Eglise, etc.), added to countless new periodical magazines: Chiesa e Quartiere in Italy, ARA in Spain, Kunst und Kirche in Germany, etc. Anyway, most of them had become uninteresting by 1975. An impasse occurred then which has lasted for 20 years and has not been sufficiently researched.

An amazing exception is made by the Spanish shrine of Our Lady of Torreciudad (Heliodoro Dols Morell, 1964/75), fostered by Saint Josemaría Escrivá. It was built during the years just after the Council, where Escrivá performed a reading of the liturgical reform which was the opposite of compromising, actually a very strict interpretation of the words and spirit contained in the Council's texts. For this reason and thanks to the choice of a type of beauty detached from the plainness of the 70s, this building was perceived as scandalous by the Church circles. If a serene analysis was made about the materialisation of that church, perhaps we would better understand the oscillations and hypes which occurred in the religious architecture of that time.

During the 80s, the sociologist Alfred Lorenzer published his book *Das Konzil der Buchhalter* (The Council of Accountants)<sup>5</sup>, a relentless review of the liturgical reform. The criticism of the new churches was particularly harsh: according to Lorenzer, the careless attitude towards the new location of the altar destroyed the spatial construction, causing a collapse of the symbolic content of space. Since then, the unsatisfied voices have been numerous and louder, urging a critical review of the existing conditions<sup>6</sup>. Cardinal Ratzinger, in his book *The Spirit of Liturgy*, published in 1999, added to them. We will return to this topic later.

### The current situation

The background has already been explained. Let us look now at what is going on at present. In order to do that, rather than arguing a systematic approach, we shall use a more, as if to say, impressionistic approach. Isolated shots will impress our eye in order to paint an incomplete picture. This could be the best method to comprehend the surrounding reality.

dedicado un día en nuestro congreso. Ahora los voy a plantear con más detenimiento, aunque no por ese orden.

## La investigación

### Estudios históricos

Desde hace ya algunos años se ha intensificado el interés por los estudios históricos sobre la arquitectura religiosa del siglo XX. Una historia que aglutina en su seno vicisitudes de muy diverso cariz, lo que le da un relieve especial y sugestivo. Poco a poco se van conociendo arquitecturas magníficas que habían quedado enterradas por la ausencia de bibliografía específica en el momento de su construcción. Arquitecturas de principios del siglo XX o bien arquitecturas de los años setenta y ochenta, épocas oscuras en las que la arquitectura transitaba por otros derroteros y que conviene revisitar. También se están recuperando historias de publicaciones en su día muy importantes pero en la actualidad casi desconocidas. Me refiero, por ejemplo, al reciente estudio sobre *Chiesa e Quartiere*, la revista promovida por el cardenal Lercaro<sup>7</sup>.

Durante los últimos tiempos, han aparecido libros que recogen grupos de iglesias construidas en distintas partes del mundo. Suelen ser libros de gran formato, muy bien ilustrados y con algún texto más o menos interesante.

En 2002 apareció el primer estudio de conjunto sobre las iglesias construidas en Europa durante la segunda mitad del siglo XX. El libro de Wolfgang Jean Stock *Europaischer Kirchenbau, 1950-2000* (Prestel, Munich, 2002), retomaba la línea de trabajo que en su día comenzaron Luiz Cunha, Joseph Pichard y George E. Kidder-Smith. El colosal despliegue documental de Stock sobre una selección de más de ochenta iglesias está salpicado de jugosos ensayos sobre la arquitectura católica y protestante. Los ejemplos se concentran en Europa Central y Finlandia; Italia, Francia y España, por el contrario, apenas aparecen. El extraordinario recibimiento del libro le animó a reeditararlo en forma de guía, donde pudo equilibrar su contenido.

El texto más completo que se podía encontrar hasta ese momento sobre arquitectura religiosa contemporánea era *L'architettura dell'edificio sacro* (Officina Edizioni, Roma, 1995), un ambicioso volumen coordinado por el profesor Adriano Cornoldi. El libro consta de dos partes. La primera comprende diversos estudios sobre el espacio sagrado, cuyo análisis se acomete desde todos los puntos de vista, mientras que la segunda recoge cincuenta edificios religiosos del siglo XX, minuciosamente dibujados y documentados por los alumnos del Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. El tratamiento litúrgico del tema es amplio y está puesto al día con las indicaciones de la Conferencia Episcopal Italiana, acaso la más dinámica en lo que a orientaciones para la construcción de iglesias se refiere. Se adjuntan asimismo interesantes esquemas gráficos que quieren servir de prontuario para la proyectación de este tipo de espacios.

Los años cincuenta y sesenta, sin duda los más intensos y también los más interesantes para el arquitecto actual, han sido los primeros en estudiarse y ya están bastante bien documentados, tanto en Europa en general como en España en concreto. Permítaseme aquí citar mi libro *El espacio sagrado en la arquitectura religiosa contemporánea*, publicado el pasado año gracias al Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia.

Quisiera referir una pequeña aventura personal. En mayo de 2004, tras hacer algunas pesquisas bibliográficas y telefónicas, me acerqué al castillo de Uclés, en Cuenca, un edificio que actualmente se utiliza como seminario menor y como sede de cursos de verano. Debajo de una escalera de piedra que bajaba al sótano, en un agujero húmedo y sucio, se encontraban los archivos de José Manuel de Aguilar, el padre dominico que durante quince años editó la mejor revista de arte sacro que ha habido en este país, la revista ARA. Allí estaban todos los números colocados en estanterías provisionales —otros se habían caído o deformado con el paso de los años—, los índices finales todavía sin desempaquetar, fichas, cartas, fotos y clichés por el suelo. También encontré ejemplares del libro *Casa de Oración*, ahora totalmente descatalogado. Al cabo de tres o cuatro meses, en un congreso de arquitectura religiosa organizado por la Fundación Félix Granda, comenté la situación con Elena García Crespo, una arquitecta recién titulada. Decidió ponerse en contacto con los responsables del fondo, organizó todo aquello y en la actualidad está trabajando la revista como tema de tesis doctoral. Cuento esta experiencia para ilustrar el estado de las investigaciones en materia de arquitectura religiosa contemporánea en España. Confío que en el plazo de uno o dos años podamos tener una guía de iglesias del siglo XX que sirva de base para investigaciones posteriores. La exposición que esta tarde inauguraremos quiere ser un primer paso en esa dirección.

### Congresos

Durante los últimos años se han celebrado en España algunas jornadas y congresos dedicados al arte sacro y a la arquitectura religiosa. Podemos recordar las Jornadas anuales sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia, auspiciadas por la Conferencia Episcopal Española, el congreso celebrado en Salamanca en 1996 con motivo de la exposición Las Edades del Hombre y las convocatorias de la Fundación Félix Granda en colaboración con el Colegio de Arquitectos de Madrid o en solitario. El debate ha originado actas, pero no obras de nueva planta. Acaso la única digna de mención sea la iglesia parroquial del Buen Pastor, en Ponferrada, un concurso convocado por iniciativa del Ecónomo Diocesano de Astorga tras el último congreso en Alcalá de Henares y que construirá Ignacio Vicens, a quien tendremos oportunidad de escuchar esta tarde.

Distinto es el caso de algunos países europeos, especialmente de Italia y Alemania. La actividad de la Conferencia Episcopal Italiana ha sido particularmente intensa. Aunque sobre este tema hablará mañana el profesor Giorgio della Longa, me gustaría, desde aquí, rendir un pequeño homenaje a don Giancarlo Santi, sacerdote y arquitecto,

*I believe that the most relevant topics currently discussed revolve around three issues: the liturgy as programme, the space quality and the role of sacred art. We have devoted one day per each topic in our conference. Now I intend to explain them in greater detail, though not in that order.*

### The Research

#### Historical Studies

*The interest in historical research on religious architecture of the 20th century has increased in recent years. The history comprises a variety of hardships, which makes it more special and suggestive. Some magnificent architectures which had been buried due to the lack of specific bibliography at the moment of construction; architectures from the early 20th century or those from the 70s and 80s, those dark ages when architecture travelled other paths and which should be revisited. The history of some publications which used to be important but are now almost unknown is also being recovered. I refer, for instance, to the recent study about Chiesa e Quartiere, the magazine promoted by Cardinal Lercaro<sup>7</sup>.*

*Some books collecting groups of churches built in various corners of the world have appeared recently. They are usually big-format volumes, with good illustrations and with some more or less interesting texts.*

*The first global study about the churches built in Europe during the second half of the 20th century appeared in 2002. Wolfgang Jean Stock's book Europäische Kirchenbau, 1950-2000 (Prestel, Munich, 2002), followed the work line once started by Luiz Cunha, Joseph Pichard and George E. Kidder-Smith. Stock's magnificent documentary approach to a selection of over 80 churches is sprinkled with interesting essays about Catholic and Protestant architecture. The examples focus on Central Europe and Finland, while Italy, France and Spain, are hardly featured. The book received an extraordinary welcome and the author was persuaded to release it again as a guidebook, thus balancing its contents.*

*The most thorough text which could be found until then about contemporary religious architecture was L'architettura dell'edificio sacro (Officina Edizioni, Rome, 1995), an ambitious volume coordinated by Professor Adriano Cornoldi. The book has two sections. The first one integrates several studies on the sacred space whose analysis is made from every point of view. The second one compiles 50 religious buildings from the 20th century which are minutely drawn and documented by*

the students of the Venetian University Institute of Architecture. The liturgical approach to the topic is wide and updated with the indications of the Italian Episcopal Conference which is maybe the most dynamic one with regard to orientation about church building. Moreover, interesting graphic charts are attached in order to serve as a guide for projecting these types of space.

The 50s and 60s have been the first decades to be studied, undoubtedly because they were the most intense and interesting for contemporary architects. Allow me to quote here my book *The Sacred Space in Contemporary Religious Architecture*, published last year thanks to the Official Association of Architects of Galicia.

I would like to mention a little personal story. In May 2004, after a few bibliographic and telephone enquiries, I travelled to Uclés Castle in Cuenca, a building currently being used as a Minor Seminary and for summer courses. Beneath a stone staircase going down to the basement, in a moist and dirty hole, I found José Manuel de Aguilar's files. He was the Dominican Father who edited for 15 years the best sacred art magazine that ever was in this country, *ARA*. All of the issues were stored on temporary shelves—others had fallen down or were spoilt due to the many years elapsed—, the final indexes were still unpacked, and files, letters, pictures and films were scattered on the floor. I also found some volumes of the book *Casa de oración* (*House of Prayer*), which is completely out of print now. I discussed the situation with Elena García Crespo, who is a recently graduated architect, three or four months later, while at a religious architecture conference organised by Félix Granda Foundation. She decided to contact the people responsible for the fund and organise the whole thing, and she is now researching the magazine for her PhD dissertation. I tell you about this experience in order to explain the status of research in contemporary religious architecture in Spain. I hope that in a couple of years' time we will have a guide to the 20th century churches which can serve as a basis for later research. The exhibition to be opened this afternoon will be the first step in that direction.

#### Conferences

Some seminars and conferences have been held in Spain in recent years devoted to sacred art and religious architecture. We could quote the annual seminar on the Church's Cultural Heritage, supported by the Spanish Episcopal Conference; the conference organised in Salamanca in 1996 on the occasion of the exhibition *The Ages of Men*, as well as the calls by the Félix Granda



Le Corbusier y José Oubrierie, St. Pierre, Firminy (Francia), 1962/2007.

promotor de iniciativas que van desde la construcción de la pequeña capilla del aeropuerto de Malpensa, en Milán, hasta la organización de los Encuentros Internacionales de Arquitectura para la Liturgia, que se han celebrado en Venecia los últimos cuatro años, en el marco de su famosa Bienal.

Las conferencias episcopales de Italia y Alemania han publicado recientemente unas directrices muy precisas para afrontar con seguridad el proyecto de nuevas iglesias y las posibles reformas de las antiguas, una iniciativa que debería extenderse, al menos, al resto de Europa. En Alemania, también se están promoviendo los estudios históricos sobre su reciente arquitectura religiosa, tal vez la más importante del mundo, de la cual nos hablará a continuación Walter Zahner.

En los demás países, si exceptuamos Polonia, no hay un interés especial por la arquitectura religiosa. Un pequeño apunte puede ilustrar esta idea. La Fundación Le Corbusier dedica cada dos años un congreso a estudiar algún aspecto de la obra del maestro suizo. Han tenido que pasar ¡trece congresos! para que su arquitectura religiosa se comenzara a estudiar en 2004. Alguien puede pensar que el programa sacro es un tema menor dentro de la obra de Le Corbusier. Yo, personalmente, lo dudo. Sin embargo, una vez encontrado el filón, las iglesias de Le Corbusier se están empezando a estudiar en profundidad. Recientemente, los hermanos Glauco y Giuliano Gresleri han publicado el imprescindible libro *Le Corbusier. Il programma liturgico*<sup>8</sup>.

En este sentido, mañana tendremos la oportunidad de escuchar al profesor José Oubrierie, que ha venido expresamente desde Ohio (Estados Unidos) para contarnos su experiencia en el desarrollo y construcción de la última iglesia de Le Corbusier, Saint-Pierre en Firminy, que ahora también es suya.



Francisco Coello de Portugal op, Santo Domingo, Burgos, 1966.



### Arquitectos redescubiertos

Uno de los acontecimientos más notables de los últimos años ha sido el descubrimiento de algunos arquitectos, religiosos en su mayor parte, que convirtieron la arquitectura religiosa en el centro de su trayectoria profesional. Conocíamos la existencia de Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Ottokar Uhl o Emil Steffan, pero me gustaría mencionar brevemente las siguientes figuras:

Dom Paul Bellot osb, un arquitecto benedictino que, con motivo de la política anticlerical que sacudió Francia a comienzos del siglo XX, tuvo que emigrar a Inglaterra y luego a Canadá, donde realizó sus mejores obras. La reconstrucción de la abadía benedictina de Quarr, en la isla de Wrigh (Reino Unido), puede ilustrar el uso virtuosista del ladrillo que le caracteriza. Bellot ha dejado en América una brillante escuela de religiosos arquitectos, de la cual apenas tenemos noticias<sup>9</sup>.

Dom Hans van der Laan osb, también benedictino, ha sido reivindicado recientemente<sup>10</sup>. Figura hermética que apenas se movió de su monasterio, ha realizado una arquitectura que busca obsesivamente el orden subyacente en la creación, como reflejo de su Creador. Sus cinco obras construidas, algunos artículos en revistas especializadas y dos libros teóricos bastan para preguntarse por qué debemos recurrir a la tradición oriental o a los cuáqueros americanos para fundamentar el auténtico minimalismo, si existe una arquitectura católica incluso más intensa.

Francisco Coello de Portugal OP. Hace seis años tuve la suerte de preparar la primera monografía sobre su obra, que se le regaló coincidiendo con sus bodas de oro sacerdotales<sup>11</sup>. Su experiencia es conmovedora. Cuando Fray Curro, al poco de terminar sus estudios, profesó dominico, renunció a su carrera como arquitecto. Pero Dios no quiso ser menos generoso, y paradójicamente, cincuenta años más

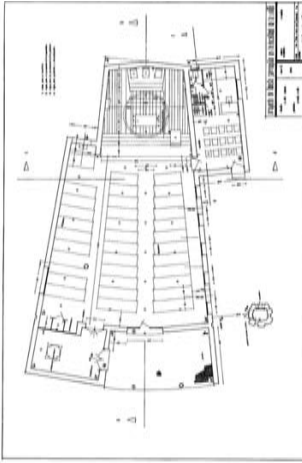
*Foundation in cooperation with the Association of Architects of Madrid or by itself. The debate has given rise to minutes but not to brand-new works. Perhaps the only one worth mentioning is the parish church of the Good Shepherd in Ponferrada, as a result of a contest organised by an initiative of the Diocesan Administrator of Astorga after the last conference in Alcalá de Henares, to be built by Ignacio Vicens. We will listen to him this very afternoon.*

*A different case is true with regard to some European countries, such as Italy and Germany. The Italian Episcopal Conference has been particularly active. Although Professor Giorgio della Longa will approach this topic tomorrow, I would like to pay homage to Mr. Giancarlo Santi, a priest and architect who has fostered initiatives ranging from the building of the small chapel at Malpensa Airport, Milan, to the organisation of the International Meeting on Architecture for Liturgy which was held in Venice for the last four years within the framework of its famous Biennale.*

*The Episcopal Conferences of Italy and Germany have recently published some very accurate guidelines in order to tackle safely the projects for new churches and the eventual refurbishment of old ones. This initiative should, at least, be extended to the whole Europe. Historical studies are also being promoted in Germany on its recent religious architecture which is perhaps the most important one in the world.*

*In other countries, with the exception of Poland, there is no particular interest in religious*





Gerardo Cuadra Rodríguez, Santiago Apóstol, La Unión (La Rioja), 1965.

architecture. I will give you a small example in order to illustrate this idea. Le Corbusier Foundation organises a conference every couple of years dedicated to the study of some aspect of the Swiss master's work. 13 conferences had to go by before his religious architecture started to be studied in 2004! Somebody may think that the sacred programme is a lesser subject in Le Corbusier's work. I sincerely doubt it. Nevertheless, once the gold-mine was discovered, Le Corbusier's churches are beginning to be thoroughly researched. The brothers Glauco and Giuliano Gresleri have recently published the essential book titled *Le Corbusier. Il programma liturgico*<sup>8</sup>.

In this regard, tomorrow we will have the chance to listen to Professor José Oubrière who has come all the way from Ohio (USA) so as to tell us his experience with the development and construction of Le Corbusier's last church, *Saint-Pierre en Firminy*, which now is also his.

#### Rediscovered Architects

One of the most notorious events in recent years has been the discovery of some architects, most of them religious men, who turned religious architecture into the core of their career. We were already acquainted with Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Ottokar Uhl or Emil Steffan, but I would also like to briefly mention the following people:

Dom Paul Bellot *osb*, a Benedictine architect who, as a result of the anti-clerical policy which shook France in the early 20th century, was forced to move to England and later to Canada where he

tarde, Coello ha sido el arquitecto español más prolífico en este campo —superando incluso a Miguel Fisac—, con una obra que se extiende por cuatro continentes.

El sacerdote diocesano Gerardo Cuadra Rodríguez cuenta con una producción arquitectónica en donde la luz es la auténtica protagonista del espacio. Su figura, prácticamente desconocida hasta entonces, fue recuperada en 2002 con una exposición antológica promovida por el Colegio Oficial de Arquitectos de La Rioja<sup>12</sup>.

Fray Gabriel Chávez de la Mora, monje benedictino, ha sido coautor de la que, probablemente, sea la iglesia más importante de América: la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe. Pero Chávez de la Mora ha desplegado una obra lírica y coherente, que acaba de ser objeto de una muestra retrospectiva en México, su país<sup>13</sup>.

Finalmente, Gabriel Guarda *osb* es un arquitecto muy conocido en Chile, no así en Europa. Profesor de Historia de la Arquitectura en la Pontificia Universidad Católica, su monasterio benedictino en Las Condes, realizado con el hermano Martín Correa, es una obra de culto entre los arquitectos sudamericanos<sup>14</sup>.

Todos estos arquitectos están siendo reivindicados después de años de silencio mediático. Las consecuencias de esta recuperación profesional —y de muchas otras que se irán produciendo— para la nueva arquitectura religiosa se me antojan imprevisibles.

#### Las realizaciones

Decía Luis Racionero en 1991: «El arquitecto moderno no puede construir una iglesia, porque para enfrentar el problema de expresar una creencia, no tiene herramientas, ni símbolos, ni, en general, simpatía hacia el tema» (*ABC*, 14/11/1991).



Fray Gabriel Chávez de la Mora osb, Santuario de la Virgen de Guadalupe, Tepeyac (México), 1968/76. Con Pedro Ramírez Vázquez.

### *La arquitectura religiosa en las revistas especializadas*

Una de las características más evidentes de la arquitectura religiosa contemporánea española es su escasa calidad media. Este hecho puede ser comprobado revisando las publicaciones especializadas y viendo el lugar que ocupa en ellas el espacio sagrado. Un primer ejemplo puede ser suficientemente revelador. La revista *Arquitectura*, que edita el Colegio de Arquitectos de Madrid, publicó en 1997 un número monográfico sobre arquitectura religiosa tras veinticinco años de silencio informativo (nº 159, 1972).

Veamos otro ejemplo, el caso de las revistas gemelas *Arquitectura Viva* y *AV Monografías*. En sus veinte años de vida (110 números), *Arquitectura Viva* ha editado un solo número dedicado a la arquitectura religiosa (nº 58, 1998). En el caso de la segunda, durante sus veintitrés años de existencia (121 números) también ha editado un solo número monográfico a este tema (nº 95, 2002).

Si examinamos el número especial que AV publicó en 2005, revisando treinta años de arquitectura española (1975/2005), veremos que de las setenta y dos obras seleccionadas, sólo dos son iglesias: la reconstrucción de la iglesia de Valdemqueda y la Catedral de Los Ángeles. Podemos pensar que es posible que la selección haya sido forzada para que encajasen criterios geográficos y temporales. Veamos entonces los anuarios editados desde 1990. Habitualmente se eligen veinticuatro obras representativas por año. De las más de trescientas obras elegidas, sólo tres son iglesias. Menos de un 1% de las obras publicadas.

¿Qué le ocurre a la arquitectura religiosa contemporánea en España? Sin duda, falta calidad. Tal vez las diócesis no elijan a los arquitectos adecuados, o no tengan los medios económicos o de control para realizar arquitectura de calidad. Tal vez no se demande una imagen actual para

made his best works. He rebuilt the Benedictine abbey of Quarr, on the Isle of Wight (UK). This is a good example of the virtuous use of brick which characterises him. Bellot has left in America a brilliant school of religious architects of which we hardly have news<sup>9</sup>.

Dom Hans van der Laan osb, also a Benedictine monk, has recently been rehabilitated<sup>10</sup>. He was a retiring person who hardly ever left his monastery and who made a kind of architecture obsessively searching for the order underlying the Creation, as a reflection of its Creator. He built five works, published some papers in specialist magazines and two theoretical books. This is enough to wonder why we should resort to the Eastern tradition or to the North American Quakers in order to base the real minimalism, when the Catholic architecture is even more intense.

Francisco Coello, from Portugal OP. I was so lucky to prepare the first monographic study on his work 6 years ago, which was gifted to him on the occasion of his golden jubilee as a priest<sup>11</sup>. His experience is a moving one. When Brother Curro, shortly after completing his studies, became a Dominican, he gave up his architectural career. But God did not want to be less generous and, paradoxically, Coello has been the most fruitful Spanish architect in this field, 50 years later —surpassing even Miguel Fisac—, with works scattered along four continents.

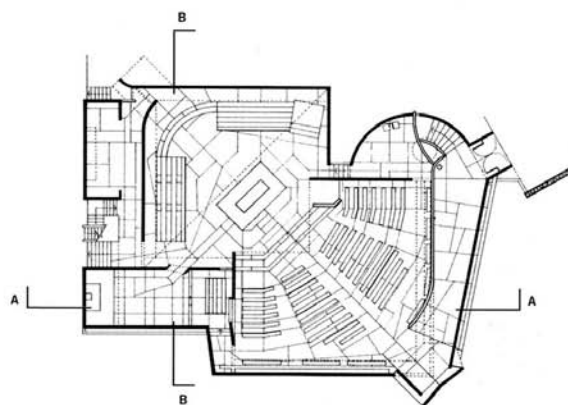
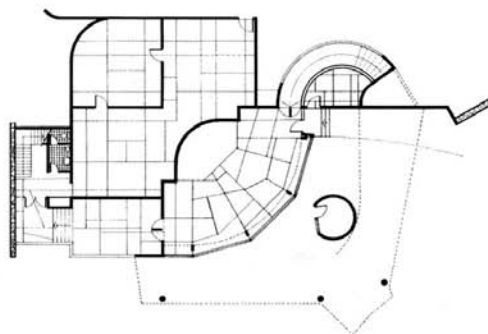
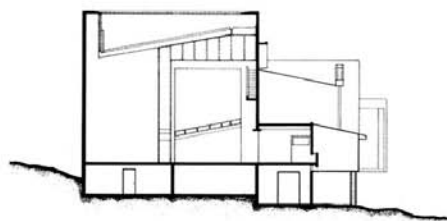
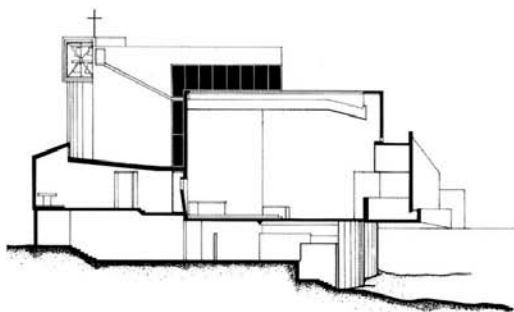
The diocesan priest Gerardo Cuadra Rodríguez's architectural work turns light into the real protagonist of space. His work, practically unknown until then, was rehabilitated in 2002 with an anthological exhibition supported by the Official Association of Architects of La Rioja<sup>12</sup>. Brother Gabriel Chávez de la Mora, a Benedictine monk, has been the co-author of what will probably become the most important church in America: the basilica of Our Lady of Guadalupe. But Chávez de la Mora has deployed a lyric and consistent work which has been the subject of a retrospective exhibition in his country, Mexico<sup>13</sup>.

Finally, Gabriel Guarda osb is a well-known architect in Chile, though not in Europe. A Professor of History of Architecture at the Pontifical Catholic University, his Dominican monastery of Las Condes, carried out together with Brother Martín Correa, is a cult work among South American architects<sup>14</sup>.

All of these architects are now rehabilitated after long years of media silence. The consequences of this professional recovery —and of many others that will happen eventually— are unexpected for the new religious architecture.



Dom Gabriel Guarda osb, Monasterio de la Santísima Trinidad, Las Condes (Chile), 1961/64. Con Martín Correa osb.



la arquitectura religiosa, ni por parte de los clérigos ni por parte de los fieles. Esto último me cuesta creerlo. Más bien me inclinaría a pensar que lo que se rechazan son los experimentos formales extemporáneos, tan abundantes durante los años setenta.

La falta de presupuesto o su exceso pueden arrojar resultados parecidos. Existen en España algunas arquitecturas extrañas o incluso muy extrañas. La famosa *catedral* de Mejorada del Campo, autoconstruida desde hace más de cuarenta años por Justo Gallego, es una obra que tal vez merecería algo más de atención. En otro plano se encuentra la capilla levantada por Juan Carlos Sancho y Soledad Madrideo en la finca del exjugador de fútbol Manolo Sanchís, como lugar de oración personal (Valdeacerón, Ciudad Real, 1997/2000), acaso el espacio religioso español más publicado durante los últimos años.

### Grandes iglesias

En América Latina, el continente que cuenta con el mayor número de católicos del mundo, se han construido durante el siglo XX grandes iglesias que han pasado casi inadvertidas para la crítica. La más importante de todas es la basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, que ya hemos citado al hablar de su autor, aunque sin duda, la más conocida es la Catedral de Santa María, en Brasilia. Pero existen muchas otras catedrales, así como grandes santuarios de peregrinación. Algunos de ellos poseen una arquitectura excelente. Otros, en cambio, a pesar de la magnitud de las obras, se han construido con mucha menos tensión creativa. Veamos algunos.

La catedral metropolitana de Barquisimeto, en Venezuela (Alfredo Jahn y Jan Berkam, 1959/69) es contemporánea a la de Brasilia. Su poderosa resolución estructural y su insólito aspecto se encuentran últimamente amenazados por la falta de medios técnicos y estéticos adecuados para su correcto mantenimiento. Algo parecido ocurre con el Santuario Nacional de Nuestra Señora de Coromoto, también en Venezuela (Erasmus Calvani, Guanare, 1975/96).

En la basílica de Nuestra Señora de Altagracia, en Higuey (República Dominicana), se puede apreciar con toda su crudeza las disfunciones entre la alegría y la exuberancia de las celebraciones litúrgicas locales y la pobreza de recursos del lenguaje moderno del momento, incapaz de ponerse a la altura de las circunstancias. En este sentido me gustaría presentarles un brevísimo vídeo que ilustrará este comentario<sup>15</sup>.

Esta arquitectura rabiosamente contemporánea sirve de marco a una piedad popular primitiva que no sería difícil relacionar con la santería u otros ritos precristianos. Incluso me atrevería a decir que al pueblo le es indiferente celebrar el misterio de la fe en un gran edificio barroco, en uno moderno o en una pequeña iglesia de misión. Está claro que los principales problemas en América no son estéticos, sino pastorales y sociales, pero tampoco podemos olvidar que el decoro en la casa de Dios siempre ha sido, simultáneamente, una fuente de cultura y de civilización, así como una de sus consecuencias. Es posible que una liturgia demasiado horizontal y poco



Alfredo Jahn y Jan Berkam, Catedral Metropolitana, Barquisimeto (Venezuela), 1959/69.

### The Works

According to Luis Racionero: «Modern architects cannot build a church, because they have no tools, symbols or, generally speaking, sympathy for the topic in order to tackle the problem of expressing a belief» (ABC, 14/11/1991).

### Religious Architecture in Specialised Magazines

One of the most obvious characteristics of Spanish contemporary religious architecture is its scarce average quality. This fact may be checked by reviewing the specialised publications and seeing the place occupied in them by sacred spaces. The first example may be self-explanatory: the magazine *Arquitectura*, published by the Association of Architects of Madrid, released a monographic issue on religious architecture in 1997 after 25 years of informative silence (nº 159, 1972).

Let us examine another example: the cases of the twin magazines *Arquitectura Viva* and *AV Monografías*. In their 20 years of life (110 issues), *Arquitectura Viva* has released a single one dedicated to religious architecture (nº 58, 1998). The second one, published for 23 years (121 issues), has published only one monographic issue dedicated to the same subject (nº 95, 2002). If we examine the special issue published by AV in 2005 with the goal of reviewing 30 years of Spanish architecture (1975/2005), we will check that out of 72 selected works, only two of them are churches: the reconstruction of Valdemaqueada Church and the Los Ángeles Cathedral. We may think that it is possible that the choice was forced





Andre Dunayer y Pierre Dupré, Nuestra Señora de Altigracia, Higuey (República Dominicana), 1954/71.

*in order to fit geographical and time factors. Then, let us examine the yearbooks published since 1990. Usually, 24 representative works are selected every year. Out of the more than 300 selected works, only three are churches. Less than 1% of the works published.*

*What is wrong with contemporary religious architecture in Spain? Undoubtedly, its poor quality. Maybe the dioceses are not choosing the right architects or maybe they lack the financial or monitoring resources so as to make top-quality architecture. Maybe the problem is that a contemporary look is not required from religious architecture, neither by clerics nor by believers. I do not think that the latter is the case. I would rather think that what people reject are the untimely formal experiments which were so frequent in the 70s.*

*A short budget or an excessive one may have similar results. There are some strange, very strange examples of architecture in Spain. The famous cathedral of Mejorada del Campo, self-built for over 40 years by Justo Gallego, is a work which perhaps deserves somewhat more attention. At a different level, there is a chapel built by Juan Carlos Sancho and Soledad Madríguez at the state of the ex-footballer Manolo Sanchís, meant as a place for private prayer (Valdeacerón, Ciudad Real, 1997/2000). This is perhaps the Spanish religious space which has been most often publicised in recent years.*

#### Big Churches

*Latin America is the continent with the greatest number of Catholics in the world and big churches*

vertical, en palabras de Joseph Ratzinger, acabe haciendo incomprensible y absurdo el propio culto.

La Catedral de la Inmaculada Concepción, en Managua (Nicaragua), es una colorista mezcla de referencias indigenistas y orientales. La antigua catedral había acusado el terremoto de 1972, pero el abandono que sufrió el edificio durante los largos años de Guerra Civil fue incluso más nocivo que el propio seísmo, por lo que en 1985 se decidió construir una nueva, proyectada por Ricardo Legorreta y financiada por empresarios estadounidenses<sup>16</sup>.

Sólo me quería referir a un ejemplo de África: la basílica de Nuestra Señora de la Paz en Yamousukro (Costa de Marfil), el templo católico más grande del mundo. Tal vez les parezca que no es representativa de nada. Yo no estaría tan seguro. El arquitecto libanés Pierre Fakhoury presentó varias propuestas al presidente Félix Houphouët-Boigny, en el lenguaje moderno de nuestro tiempo. Todas fueron rechazadas por el consejo de ancianos que asesoraba al político, encabezado por su propia madre. Sólo esta imagen, nacida de la desesperación creativa —y tal vez repleta de ironía— logró realizarse. Antes de consagrarla en 1990, Juan Pablo II exigió que a su lado se construyera un gran hospital, como natural complemento de la basílica.

Este año se han cumplido los cincuenta años de la inauguración de la basílica subterránea de San Pío X, en Lourdes, una obra que por sus dimensiones —permite realizar celebraciones eucarísticas de veinte mil personas— supera el ámbito de la arquitectura para acercarse a los dominios de la ingeniería. A pesar de su evidente dureza visual, esta basílica se percibe como una obra necesaria, y por eso no se discute. Hasta tal punto su estética ha sido asumida, que sus autores construyeron pocos años después un proyecto muy similar en Ars (Francia), tierra natal de San Juan María Vianney. Y precisamente por la misma razón, en Fátima (Portugal), el otro gran santuario mariano europeo, el arquitecto griego Aleksandros Tombazis acaba de terminar la iglesia de la Santísima Trinidad, con capacidad para unas nueve mil personas<sup>17</sup>.

Me parece que estas obras pueden completar la visión un tanto sesgada que ofrecen las arquitecturas repetidamente publicadas en los medios, sin duda importantes, pero que plantean el interrogante de hasta qué punto la relevancia mediática de un arquitecto —Mario Botta, Richard Meier, Steven Holl, Rafael Moneo, etc.— eclipsa el valor que puede tener la propia arquitectura. Nos podríamos preguntar si esta tendencia a sublimar el genio del autor es indispensable en nuestra sociedad de mercado para producir obras artísticas significativas. Mañana viernes podremos ver —por cortesía de la Conferencia Episcopal Italiana— una entrevista que yo mismo realicé a Álvaro Siza hace unos meses sobre la iglesia parroquial de Marco de Canaveses (Portugal). En ella, Siza reflexiona con particular sutileza sobre la fama del arquitecto, la memoria, la tradición, la posibilidad de realizar arte sacro en la actualidad o la permanencia en el tiempo de la arquitectura religiosa.

¿Existen razones que hayan provocado un cierto renacimiento de la arquitectura religiosa en este cambio de milenio? En un mundo al que sólo



Ricardo Legorreta, Catedral Metropolitana de la Inmaculada Concepción, Managua (Nicaragua), 1990/94.

parece interesarle la economía o el espectáculo, las iglesias se presentan como los espacios alternativos: lugares de tranquilidad, de meditación, de libertad o de refugio. Las iglesias pueden ser entendidas como balnearios del alma. Pero es importante entender bien este concepto. Durante los últimos años, en concreto, en respuesta a la creciente necesidad de protegerse del ruidoso mundo exterior, numerosos arquitectos han creado interiores de iglesias que son tan apropiados como impresionantes. Pienso en la pequeña iglesia de Nuestra Señora de Pentecostés en la Defense parisina, de Frank Hammoutène (1996/2000), o en la exquisita que Heinz Tesar construyó el año 2000 en Donau City (Austria).

### Polonia

Fijémonos ahora en Polonia, uno de los países en donde se están construyendo más iglesias. Ya antes de la caída del régimen comunista en 1990, los polacos se propusieron construir cientos de edificios destinados al culto. Peter Buchanan, en el Congreso de la CICA de 1988, afirmaba lo siguiente: «Mientras que Europa occidental prosigue su búsqueda de funciones casi profanas para sus espléndidas y cuantiosas iglesias, Polonia invierte sus extraordinarias reservas de energía colectiva y sus escasos recursos privados en un flujo de construcción de iglesias que probablemente, no tenga precedentes desde la Edad Media... Dos mil iglesias se encuentran en construcción o han sido concluidas durante el último decenio, y se comienzan a construir muchas más...»<sup>18</sup>

Tal vez el mejor ejemplo de la fe y el patriotismo del pueblo polaco sea el *Arka Pana* de Nowa Huta, una iglesia que durante los años setenta se llegó a convertir en el símbolo de la resistencia del catolicismo ante la imposición soviética del ateísmo de Estado (Fig. 21). Impulsada por el entonces arzobispo de Cracovia, Karol Wojtyła, fue levantada a mano, sin maquinaria. El heroísmo de su construcción todavía se percibe hoy en sus

were built there along the 20th century, almost unnoticed by the critics. The most important one is the basilica of Our Lady of Guadalupe, already quoted when we referred to its author. However, the best-known one is Saint Mary's Cathedral in Brasilia. There are many other cathedrals, as well as huge pilgrimage shrines. Some of them possess an excellent architecture, while others, in spite of the size of the works, have been built with a lot less creative tension. Let us take a look at some of them.

The metropolitan cathedral of Barquisimeto, in Venezuela (Alfredo Jahn and Jan Berkam, 1959/69) was built at the same time as the one in Brasilia. Its powerful structural resolution and its unexpected look have recently been threatened by a lack of the technical and aesthetic resources required for its proper maintenance. A similar thing occurs to the National Sanctuary of Our Lady of Coromoto, also in Venezuela (Erasmio Calvani, Guanare, 1975/96).

The basilica of Our Lady of Altagracia, in Higüey (Dominican Republic), vividly illustrates the imbalance between the joy and exuberance of the local liturgical celebrations and the poor resources of that modern language, which was not up to level with the circumstances. In this regard, I would like to show you a short video in order to illustrate this comment<sup>15</sup>.

This fiercely contemporary kind of architecture frames a primitive popular piety which could easily be linked to santería or other pre-Christian rites. I would even dare say that the people do not care whether the mystery of faith is celebrated in a grand Baroque building, in a modern one or in a tiny mission church. It is obvious that the main problems in America are not aesthetic, but we should also bear in mind that decorum at the house of God has always been a source of culture and civilisation at once, as well as one of their consequences. According to Joseph Ratzinger, possibly a too horizontal and scarcely vertical liturgy could turn the worship into something incomprehensible.

The cathedral of the Immaculate Conception in Managua (Nicaragua), is a colourful mix of indigenous and Eastern references. The former cathedral had suffered the impact of the 1972 earthquake, but the building suffered even more from the abandonment during the long civil war years. It was decided that a new cathedral should be built in 1985, following a project by Ricardo Legorreta and funded by USA entrepreneurs<sup>16</sup>.

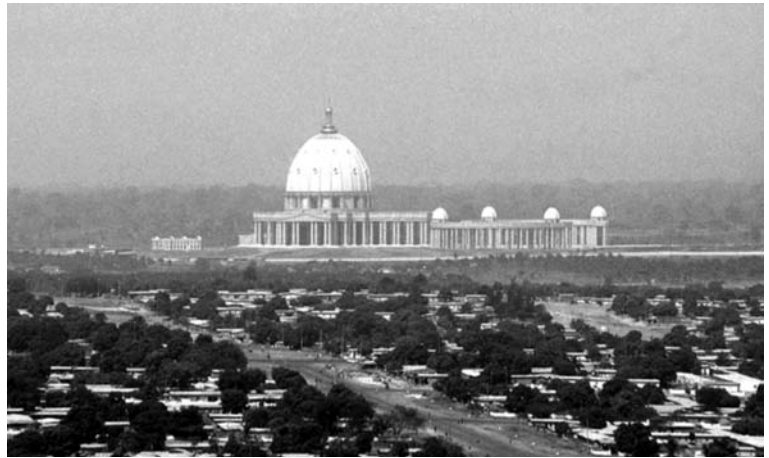
I would simply like to quote one African example: the basilica of Our Lady of Peace in Yamoussoukro (Ivory Coast), the biggest Catholic temple in the world. You may think that it does not represent a

thing but I would not be that sure. The Lebanese architect Pierre Fakhoury put forward several proposals to President Félix Houphouët-Boigny, in the modern language of our times, but they were all rejected by the council of elders advising the politician, led by his own mother. This image, born out of creative despair, and perhaps full of irony, was the only one accomplished. Before its consecration in 1990, John Paul II demanded that a big hospital should be built next to it, as a natural complement to the basilica.

This year we have celebrated the 50th jubilee of the inauguration of Saint Pio X's underground basilica in Lourdes. This huge work, able to host Eucharistic services for 20,000 people, goes beyond the scope of architecture and gets close to the engineering realm. In spite of its obvious visual roughness, this basilica appears to be a necessary work and is, therefore, unchallenged. Its aesthetics has been so well accepted that its authors built a very similar project in Ars (France) a few years later, the hometown of St. Jean-Marie Vianney. Precisely at Fátima (Portugal), the other main Marian sanctuary in Europe, the Greek architect Aleksandros Tombazis has just completed the church of the Holy Trinity, hosting ca. 9,000 people<sup>17</sup>.

I believe that these works can complete the somewhat biased approach offered by the types of architecture repeatedly published by the media. They are certainly relevant but also pose the following question: to what extent is the media relevance of an architect —such as Mario Botta, Richard Meier, Steven Holl, Rafael Moneo etc.— able to eclipse the value of the architecture itself? We could wonder whether this trend towards sublimating the author's genius is really necessary in our market society in order to produce significant works of art. Tomorrow we will have the chance to watch an interview —courtesy of the Italian Episcopal Conference— that I did with Álvaro Siza a few months ago about the parish church of Marco de Canaveses (Portugal). Siza reflects with special subtlety on the architect's fame, the memory, the tradition, the possibility of creating sacred art nowadays or the permanence of religious architecture through time.

Are there reasons which have caused a certain renaissance of religious architecture at this turning of the millennium? In a world which seems only to be interested in economy of shows, churches appear as alternative spaces: places of tranquillity, meditation, freedom or haven. Churches can be understood as soul spas. But we should try and explain this concept better. In recent years, in particular, as a response to the increasing need to protect oneself from the noisy



Pierre Fakhoury, Nuestra Señora de la Paz, Yamoussoukro (Costa de Marfil), 1986/89.

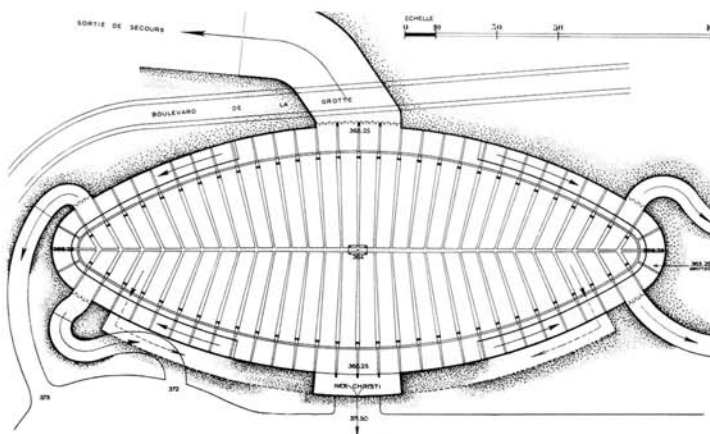
dramáticas esculturas y aplicaciones pictóricas, desde el gran crucifijo de ocho metros de altura, fundido con la metralla recibida por los combatientes polacos en la Segunda Guerra Mundial (*Bronislaw Chromy*), o el *Vía Crucis* de Auschwitz, hasta el sagrario, que tiene encastrada una piedra de rutilo traída expresamente desde la Luna por los astronautas del Apolo XI, Armstrong, Aldrin y Collins<sup>19</sup>.

Actualmente, las nuevas iglesias son muy variadas en su aspecto. Algunas adoptan dimensiones colosales. El santuario de Lichen, uno de los mayores del país, está financiado por emigrantes que residen en los Estados Unidos. Bajo un ropaje neobarroco, aloja toda la historia de la arquitectura, desde Egipto hasta la contemporaneidad. A las afueras de Cracovia, el santuario donde se venera el famoso cuadro de la Divina Misericordia, vinculado con santa Faustina Kowalska, tiene un lenguaje más actual, pero no demasiada calidad arquitectónica. ¿Dónde está el problema aquí: en la arquitectura, en el presupuesto, en el peculiar gusto estético de los polacos? Hay que decir que, en general, el pueblo polaco es expresionista, como si hubiese encontrado en el arte un medio adecuado para expulsar su intenso dolor. Tal vez uno de los hitos recientes más significativos —por el tema y por el lugar— sea el nuevo *Vía Crucis* del Tercer Milenio de Jasna Góra, compuesto por dieciocho pinturas realizadas por Jerzy Duda Gracz. Espeluznante y tierno a un tiempo, esta obra excepcional y compleja que se ha colocado en el lugar más sagrado de Polonia —al lado de la capilla de la Virgen Negra de Czestochowa— se alza como un terrible resumen de la historia reciente y como un grito de advertencia a toda la humanidad. Las plagas que actualmente azotan al hombre contemporáneo —desde el aborto masivo a los niños-soldado, desde la hipocresía de los medios a la explotación de la mujer— se encuentran presentes en él.





Pierre Vago, Pierre Pinsard y André Le Donné, Basílica subterránea de San Pio X, Lourdes (Francia), 1952/57.



outer world, numerous architects have created church interiors which are simultaneously appropriate and impressive. I think of the small church of Our Lady of Pentecost at the Parisian Défense by Frank Hammoutène (1996/2000), or of the exquisite church built by Heinz Tesar in Donau City (Austria) in 2000.

#### Poland

Let us now examine Poland, one of the countries where more churches are being built. Even before the fall of the Communist regime in 1990, the Poles intended to build hundreds of places of worship. Peter Buchanan, said the following at the 1988 CICA Conference: «While Western Europe persists in its search for almost profane uses for its splendid and numerous churches, Poland invests its extraordinary collective energy resources and its limited private funds in a stream of church-building which is probably unprecedented since the Middle Ages... 2,000 churches are currently under construction or have been completed in the last decade, and many more are starting to be built...»<sup>18</sup>.

Perhaps the Arka Pana in Nowa Huta is the best example of the faith and patriotism of the Polish people. This church became during the 70s a symbol of the Catholic resistance to the Soviet enforcement of the state atheism. Fostered by the former Archbishop of Krakow, Karol Wojtyla, it was erected manually, with no machines. The heroism of its construction can still be seen today in its dramatic sculptures and paintings. There is an 8 m high cross melted with the shrapnel received by the Polish soldiers in the Second Great War (Bronislaw Chorny), and an Auschwitz Way of the Cross. The tabernacle has a rutilum stone brought specifically from the Moon by the Apolo XI astronauts: Armstrong, Aldrin y Collins<sup>19</sup>.

Currently, the new churches have various appearances. Some of them are of magnificent proportions. Lichen Shrine, one of the biggest in the country, is funded by migrants working in the USA. It has a Neo-Baroque cladding and hosts the whole history of architecture, from Egypt to the present day. In the outskirts of Krakow, there is a sanctuary where the famous Divine Mercy painting is worshipped, linked to Saint Faustina Kowalska. This one has a more up-to-date language, though it lacks architectural quality. Where is the problem? Perhaps the problem lies with the architecture, the budget, the Poles' peculiar aesthetic tastes? It must be said that, generally speaking, the Polish people is expressionist, as if they used art as the proper means to vent out their intense



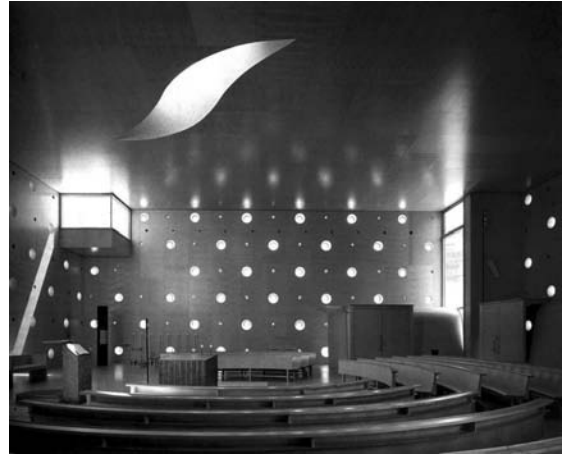
pain. Perhaps one of the most significant recent milestones—with regard both to the topic and the place—is the Third Millennium Way of the Cross at Jasna Góra, consisting of 18 paintings made by Jerzy Duda Gracz. It is simultaneously terrifying and tender, an extraordinary and complex work located in the most sacred place in Poland, next to the Black Virgin's chapel at Czestochowa. It stands out as a horrible summary of recent history and as a warning cry to the whole humankind. It portrays the plagues facing contemporary human beings—from mass abortion to soldier children, from the media hypocrisy to women's exploitation.

#### Sacred Art

For the last 40 years, we have witnessed a very irregular and frankly confusing process with regard to the role of sacred art in the places of worship. The most frequent reading of the Council's indications, recommending quality rather than sumptuousness, consisted of the replacement of noble materials with works of art. That is, the replacement of the craftsman's material quality with the artist's intellectual quality. In principle, this idea could be valid. The problem came from the time coincidence between this indication and the moment which the international art scenario was going through. Marie Alain Couturier had said during the 50s that there could be no Christian art if there was no Christian civilisation. According to her, there would be only substitutes, and thus, it would be best to choose among the greatest artist, such as Matisse, Leger, Picasso, etc. This statement was very controversial during the 50s but they have created a significant impact on the way that sacred art is approached since then. Professor Maria Antonietta Crippa has been so kind to come all the way from Milan in order to tell us something else about Couturier, comparing his stand with Romano Guardini's.

Rothko Chapel (Houston, USA, 1965/71) may be considered to be an extreme case. It is not a sacred space (consecrated), but just a religious one. It is a meditation space, in theory apt for any type of worship. One of the most acknowledged artists in the 20th century is faced with the chance to allow human beings to meditate upon them, surrounded by a purely abstract backdrop.

However, does the Catholic Church need architecture, art or simply some useful spaces? Having witnessed the pitiful attempts made in recent years, we would almost be forced to admit that the Church just requires some neutral and decent spaces. The artist's ego is absolutely superfluous inside a church. Nevertheless, John Paul II goes



Heinz Tesar, Cristo Salvador del Mundo, Donau City (Austria), 1998/2000.

#### El arte sacro

Durante los últimos cuarenta años, hemos venido asistiendo a un proceso muy irregular y francamente desorientador con respecto al papel del arte sacro en el ámbito del culto. La lectura más habitual de las indicaciones conciliares, que aconsejaban calidad frente a suntuosidad, fue la sustitución de los materiales nobles por las obras de arte. Es decir, el reemplazo de la calidad material del artesano por la calidad intelectual del artista. En principio, la idea podía ser válida. El problema surgió de la coincidencia temporal entre esta indicación y el momento que estaba atravesando el panorama artístico internacional.

Marie Alain Couturier había afirmado durante los años cincuenta que no podía haber arte cristiano cuando la civilización no era cristiana. Sólo cabían sustitutos, y ya puestos, era preferible elegir a los grandes artistas, como Matisse, Leger, Picasso, etc. Estas afirmaciones fueron muy controvertidas durante los años cincuenta, pero han ejercido una influencia decisiva en la manera de abordar el arte sacro desde entonces. La profesora Maria Antonietta Crippa ha tenido la amabilidad de venir desde Milán para explicarnos algo más sobre Couturier y comparar su postura con la de Romano Guardini.

La Rothko Chapel (Houston, Estados Unidos, 1965/71) puede considerarse como un caso límite. No se trata de un espacio sagrado—consagrado—, sino tan solo de un espacio religioso. Un espacio de meditación teóricamente apto para cualquier culto. Uno de los artistas más cotizados del siglo XX se enfrenta aquí a la posibilidad de conseguir que el hombre reflexione sobre sí mismo ante unos paños absolutamente abstractos.

Ahora bien: ¿la Iglesia católica necesita de la arquitectura, del arte o tan solo de espacios útiles? Vistos los infructuosos intentos que se han realizado durante los últimos años, casi nos vemos inclinados a decir que a la Iglesia le basta con que los espacios sean neutros y dignos. El ego del



Wojciech Pietrzyk y Jan Grabacki, Santa María Madre de Dios, Reina de Polonia, Nowa Huta (Polonia), 1967/77.

artista no hace ninguna falta en el interior de una iglesia. Sin embargo, Juan Pablo II puntualiza algo más. En su Carta a los Artistas (1999), Juan Pablo II afirma que la Iglesia sigue necesitando del arte para hacer visible lo invisible, para transmitir el mensaje que Cristo le ha confiado. Es ésta una idea que se repite a lo largo de la carta, como si no estuviera clara, como si los propios cristianos no la tuviésemos clara.

Quisiera destacar algo que me parece fundamental: Juan Pablo II dice que la Iglesia tiene necesidad del arte para hacer *perceptible* y *fascinante* el mundo del espíritu (pág. 50). Pero sin embargo, añade poco después: la especial necesidad de la Iglesia se da en el plano literario y *figurativo*, como Cristo hizo uso de las imágenes de las parábolas (pág. 51). Incluso el Santo Padre llega a afirmar que la Iglesia tiene necesidad de los arquitectos (pág. 52-53).

Pero ¿es imprescindible el anonimato del artista dentro de una iglesia? ¿Es posible, hoy en día, ese arte sacro comunitario que reclamaba Couturier como fruto de una civilización cristiana? ¿Debe darse por superada la época de las intervenciones abstractas en los espacios de culto?

Desde luego, una de las intervenciones recientes más significativas de un artista consagrado en un lugar de culto ha sido la que ha realizado Miquel Barceló en el Capilla del Santísimo de la Catedral de Palma de Mallorca. El trabajo con una persona de este tipo conlleva riesgos evidentes, pero también la seguridad de alcanzar un resultado que perdure y trascienda nuestra cotidianeidad. No voy a adelantarme a las palabras de la profesora Mercé Gambús. Simplemente me gustaría, desde aquí, felicitar al cabildo de la catedral y a su deán, Joan Darder, por haber aceptado ese reto.

La remodelación de la capilla Redemptoris Mater de los palacios vaticanos fue el regalo que el Colegio Cardenalicio realizó a Juan Pablo II con motivo de sus bodas de oro sacerdotales (1995). El proyecto se encargó al

a bit further: in his *Letter to Artists* (1999), John Paul II states that the Church still needs art to make the invisible visible, in order to convey Jesus Christ's message. This idea is repeated throughout the Letter, as if it was not clear, as if it was not clear to Christians themselves.

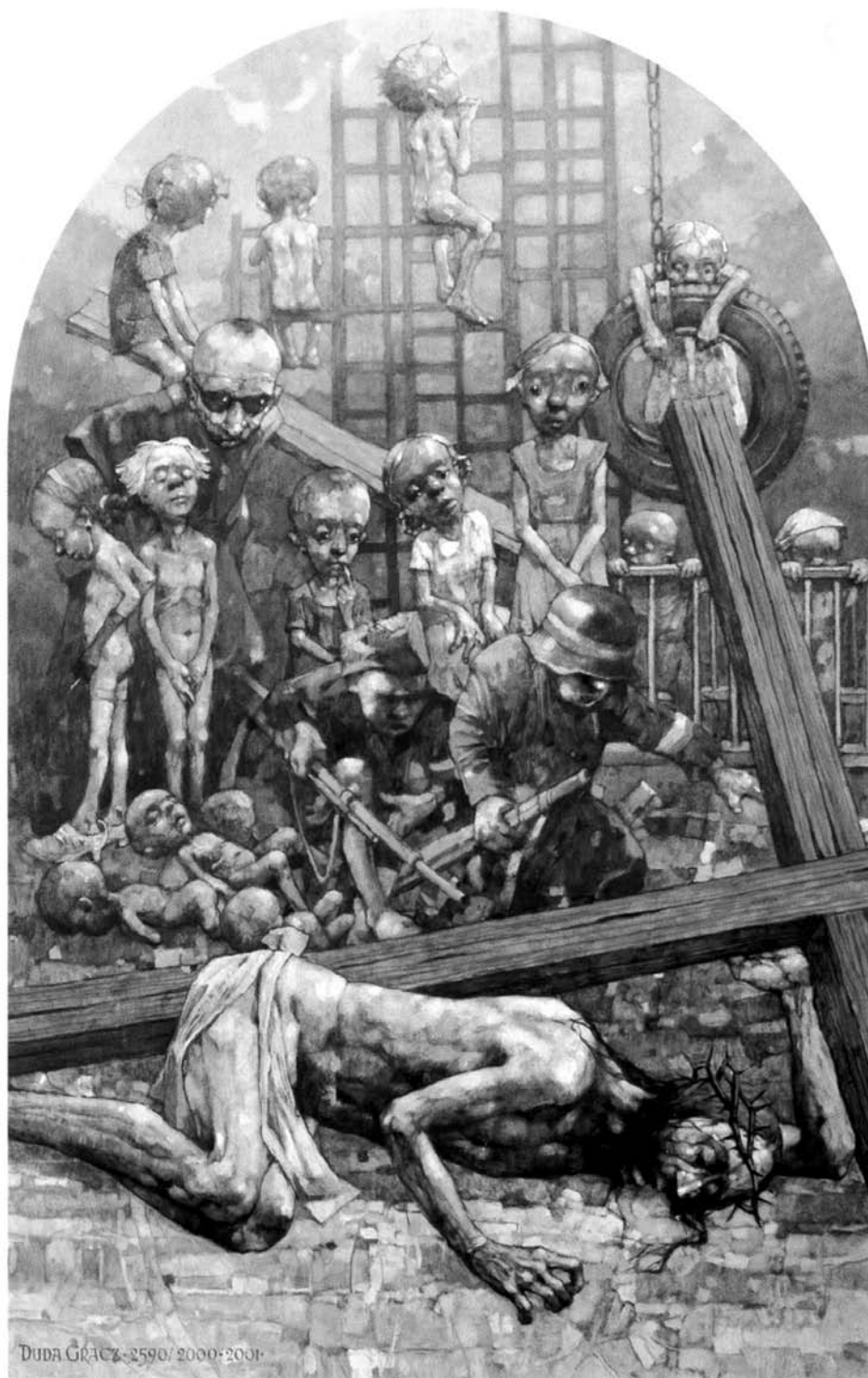
I would like to point out something which seems basic to me: John Paul II says that the Church needs art to turn the spiritual world into something perceptible and fascinating (pag. 50). However, he adds to that later on: the Church's special need is found at the literary and figurative level, just like Jesus Christ made use of the images in the parables (pag. 51). The Holy Father even admits that the Church needs architects (pag. 52-53).

But is the artist's anonymity unavoidable inside a church? Is the community sacred art argued by Couturier possible nowadays as the result of a Christian civilisation? Is the age of abstract actions inside the places of worship over?

Obviously, one of the most significant recent actions by a well-known artist in a place of worship consists of Miquel Barceló's one at the Chapel of the Holy Sacrament in Palma de Mallorca's Cathedral. Working with this kind of person entails considerable risks, at the same time with the certainty of achieving a durable result which goes beyond our daily lives. I will not enter into Professor Mercé Gambús's topic, I would simply like to congratulate the cathedral chapter and its dean, Joan Darder, for having accepted that challenge.

The refurbishment of the Redemptoris Mater chapel at the Vatican Palaces was a gift made by the College of Cardinals to John Paul II on the occasion of his golden jubilee as a priest (1995). The project was assigned to Aletti Centre in Asisi, led by the Serbian Jesuit Father Marko Ivan Rupnik. The idea of integrating Eastern European art in the heart of Christendom went along the same line as the appointment of the brothers Cyril and Methodius, who were the Gospel preachers in Slavic countries, as the co-patrons of Europe. The project was theologically very thorough, complex in its execution and difficult to classify. Nevertheless, it is figurative and also fascinating. I believe that a parallel comparison between Rupnik's work at the Vatican and Barceló's in would be stimulating and clarifying.

It is possible that the impact of that work will be perceived in the future, since ours is a world in a continuous process of multiculturalism. Undoubtedly, this influence is already visible in the Neocatecumenal Way, which is perhaps one of the most active movements at present. The actions of Francisco Argüello at the Almudena Cathedral in Madrid raised considerable



Jerzy Duda Gracz, Golgota Jasnogórska, Częstochowa (Polonia), 2000/04. VII estación del Vía Crucis: Jesús cae por segunda vez.



Centro Aletti de Asís, dirigido por el sacerdote jesuita serbio Marko Ivan Rupnik. La idea de incorporar el arte del este de Europa al corazón de la cristiandad se encontraba en la misma línea que el nombramiento como copatronos de Europa a los hermanos Cirilo y Metodio, evangelizadores de los países eslavos. El proyecto es teológicamente muy completo, complejo en su ejecución y difícilmente clasificable. Sin embargo, es *figurativo* y resulta *fascinante*. Pienso que una contraposición en paralelo entre la intervención de Rupnik en el Vaticano y la de Barceló en Palma podría ser estimulante y clarificadora.

Tal vez la influencia de esta obra se deje notar en un futuro, ya que nuestro mundo es un mundo en continuo mestizaje. No cabe duda de que este influjo ya se aprecia en el Camino Neocatecumenal, tal vez uno de los movimientos eclesiales más activos en la actualidad. La polvareda mediática que levantaron las intervenciones de Francisco Argüello en la Catedral de la Almudena de Madrid, con motivo de la boda del Príncipe de Asturias en 2004, no deberían ocultarnos la motivación última de este modo de actuar. Hace unos años, me referí públicamente al modo de trabajo de Argüello, que en la iglesia parroquial de Santa Catalina de Labrouste, también en Madrid, pretendía recuperar la ascesis de los pintores de iconos para dotar de mayor profundidad al arte sacro. Un buen amigo mío, profesor de la Universidad Autónoma de Madrid, me respondió alarmado: no era posible olvidar diez siglos de cultura y volver al medievo.

Hace poco he leído que unos sacerdotes españoles habían conseguido recuperar para el culto una antigua iglesia en San Petersburgo. Que encargaron una imagen de La Madre de Dios de Fátima a un pintor de iconos y se la presentaron a Sor Lucía para que la aprobara. En el artículo se describía el sistema de trabajo del artífice y las penalidades que tuvo que padecer, algo que, por lo visto, es común en este tipo de artistas. No lo sé. Creo que se trata de un tema sobre el que tendríamos que pararnos a reflexionar.

## La cuestión litúrgica

Pasemos ahora a la cuestión litúrgica, que según algunos analistas, va a ser uno de los temas-estrella del pontificado de Benedicto XVI. En el año 2004, el teólogo Uwe Michael Lang publicó el libro *Turning Towards the Lord* como resumen del intenso debate litúrgico-espacial que se había desarrollado durante las últimas décadas<sup>20</sup>. En el breve prólogo que lo acompañaba, el entonces cardenal Ratzinger se refería a la posición del sacerdote durante celebración eucarística, un tema que él mismo ya había desarrollado cuatro años antes en su libro *El espíritu de la liturgia*<sup>21</sup>. Citaré algunos de sus párrafos.

«Para el cristiano que asiste regularmente a la celebración de la liturgia, —afirma— los dos efectos más obvios de la reforma litúrgica llevada a cabo por el Concilio Vaticano II parecen ser la desaparición del latín y la colocación del altar cara al pueblo. El que lea los textos más relevantes de la Constitución conciliar no podrá menos de extrañarse de que ninguno de esos elementos se encuentre literalmente en los documentos del Concilio. (...)

»Sobre la orientación del altar de cara al pueblo, el texto no dice nada; este detalle no aparece más que en las indicaciones postconciliares. La

*media turmoil, on the occasion of the Prince of Asturias's wedding in 2004, but this should not hide the ultimate motivation of his way of acting. I publicly referred to Argüello's way of working a few years ago. He intended to recover the ascetics of icon painters at the parish church of Saint Catherine of Labrouste, also in Madrid, in order to fill the sacred art with greater depth. A good friend of mine, a Professor at the Autonomous University of Madrid, answered me with great alarm that it was not possible to forget ten centuries of culture, returning to the Middle Ages.*

*I have recently read that some Spanish priests had managed to recover an old church in Saint Petersburg for worship. They commissioned a picture of the Virgin of Fátima to an icon painter and it was presented to Sister Lucy for her approval. The paper described the craftsman's work methodology and the hardships he had to go through, something which is supposedly common to these artists. I do not know. I believe that we should devote some time to reflect upon this issue.*

## The Liturgical Issue

*Let us move on to the liturgical issue. According to some analysts, this will be one of the key topics during Benedict XVI's pontificate. The theologian Uwe Michael Lang published the book Turning Towards the Lord in 2004 as a summary of the intense liturgical-spatial debate which had ensued during the last few decades<sup>20</sup>. The former Cardinal Ratzinger wrote in its brief prologue, referring to the priest's position during the Eucharist, a topic already covered by him 4 years ago in his book The Spirit of Liturgy<sup>21</sup>. I will just quote some of its paragraphs.*

*«For the Christians who regularly attend the celebration of the liturgy —he writes— the two most obvious effects of the liturgical reform carried out by the Vatican Council II seem to be the disappearance of Latin and the placement of the altar facing the audience. If you read the most relevant texts of the Council's Constitution, you will be surprised that none of those elements is literally found in the Council's documents. (...)*

*»The text says nothing about the placement of the altar facing the audience, this detail only appears in the post-Council indications. The most important guideline is found in paragraph 262 of the Institutio Generalis Missalis Romani, published in 1969, which reads: "The main altar should preferably be exempt instead of next to the wall, so that it can be easily surrounded and God's service can be performed facing the people (versus populum)". And the General Instruction on the Missal, published*

in 2002, keeps the text untouched, although it adds a subordinate clause: “which is desirable whenever possible”.

»Many sectors have interpreted this clause as a means to force the 1969 text so as to say that, from then on, it was compulsory to place the altar facing the people “whenever possible”. However, that interpretation had been rejected by the Congregation for Divine Worship on 25 September 2000. They declared that the term ‘expedit’ (‘is desirable’) did not imply an obligation, but just a suggestion. (...)

»Josef Andreas Jungmann, one of the architects of the Constitution on the Sacred Liturgy, declared himself from the beginning as openly opposed to the controversial expression according to which the priest used to pray “turning his back on the people”. Jungmann insisted that the subject under discussion was not that the priest had his back turned on the people but, on the contrary, that he was facing in the direction of the people»<sup>22</sup>.

Ratzinger insists on a couple of things. First, that the later interpretation of the Council’s texts has sometimes been forced, in the sense of making the Council say things that they had never said. And, secondly, that the topics have been discussed with such a degree of passion that it has become very difficult to discuss them serenely. The funny thing about all this is that the priest’s position during mass has become the core issue about church-building for 40 years.

Following this line of thought, we may quote the recent *motu proprio Summorum Pontificum*, which allows the free use of John XXIII’s missal, while the Bishop’s permit had been required so far<sup>23</sup>, the gradual recovery of Latin and the appointment of Guido Marini as Master of Pontifical Liturgical Celebrations, replacing Archbishop Piero Marini (1 October 2007). However, what could be the consequences of these facts for the contemporary place of worship? Where is the current sacred architecture heading to?

Stock writes in his book that the Sacred Heart Church built by the young architects Allmann, Sattler and Wappner caused a great turmoil in Munich because the believers wanted a basilica church, which is considered by him to be a «step backwards from the liturgical standpoint». Why? Maybe Professor Zahner has the answer.

Some German scholars integrating the movement *Communio-Räume* have recently tried to adjust minutely the church plans so that they fitted more adequately the requirements of the liturgical theology derived from the II Vatican Council<sup>24</sup>. In this regard, they have undoubtedly

directiva más importante se encuentra en el párrafo 262 de la ‘Institutio Generalis Missalis Romani’ (Instrucción General sobre el nuevo Misal Romano), publicada en 1969, que dice así: “Es preferible que el altar mayor se encuentre exento, y no pegado a la pared, de modo que se pueda rodear fácilmente y celebrar el servicio divino cara al pueblo (‘versus populum’)”. Y la ‘Instrucción General sobre el Misal’, publicada en 2002, mantiene el texto inalterado, aunque añade una cláusula subordinada: “Lo cual es deseable siempre que sea posible”.

»En muchos sectores, esta cláusula se interpretó como una manera de forzar el texto de 1969, para hacerle decir que, en adelante, era obligatorio colocar el altar de cara al pueblo ‘donde fuera posible’. Sin embargo, esa interpretación había sido rechazada el 25 de septiembre de 2000 por la Congregación para el Culto Divino, al declarar que el término ‘expedit’ (‘es deseable’) no implicaba una obligación, sino que era sólo una sugerencia. (...)

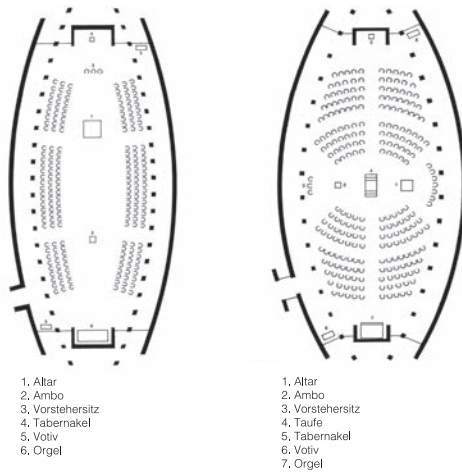
»Josef Andreas Jungmann, uno de los arquitectos de la Constitución sobre la Sagrada Liturgia, se declaró desde el principio abiertamente opuesto a la expresión polémica de que, antes, el sacerdote celebraba ‘de espaldas al pueblo’. Jungmann insistía en que el tema de discusión no era que el sacerdote diera la espalda al pueblo, sino, al contrario, que estuviera en la misma dirección que el pueblo»<sup>22</sup>.

Ratzinger insiste en dos cosas: en primer lugar, que la interpretación posterior de los textos conciliares ha sido, en ocasiones, forzada, haciéndole decir al Concilio cosas que no había dicho; y en segundo lugar, que los temas se han tratado con un grado de apasionamiento tal que ha sido muy difícil discutirlos con serenidad. Lo curioso de todo esto es que la orientación del sacerdote durante la Misa se ha convertido en el núcleo central de la construcción de iglesias durante cuarenta años.

Dentro de esta línea de pensamiento cabe entender el reciente *motu proprio Summorum Pontificum*, que autoriza libre uso del misal de Juan XXIII (hasta ahora se requería la autorización del obispo)<sup>23</sup>, la paulatina recuperación de la lengua latina, y el nombramiento de Guido Marini como Maestro de las Celebraciones Litúrgicas Pontificas, sustituyendo al arzobispo Piero Marini (1 de octubre de 2007). Ahora bien: ¿qué consecuencias pueden tener estos hechos en el espacio de culto contemporáneo?, ¿hacia dónde se dirige la arquitectura sacra actual?

Stock comenta en su libro que la iglesia del Sagrado Corazón, construida por los jóvenes arquitectos Allmann, Sattler y Wappner, causó un gran revuelo en Munich porque los fieles quisieron una iglesia basilical, que él califica de «un paso atrás desde un punto de vista litúrgico». ¿Por qué? Tal vez el profesor Zahner tenga la respuesta.

Recientemente, algunos estudiosos alemanes englobados en el movimiento *Communio-Räume* han intentado ajustar minuciosamente las plantas de las iglesias para que respondieran más adecuadamente a los requerimientos de la teología litúrgica derivada del Concilio Vaticano II<sup>24</sup>. En este sentido, no se puede negar que se han generado espacios de culto extremadamente coherentes. La doble polarización del espacio entre la Liturgia Eucarística y la Liturgia de la Palabra adopta aquí una configuración elíptica; el ámbon



Esquemas teóricos de la Communio-Räume.

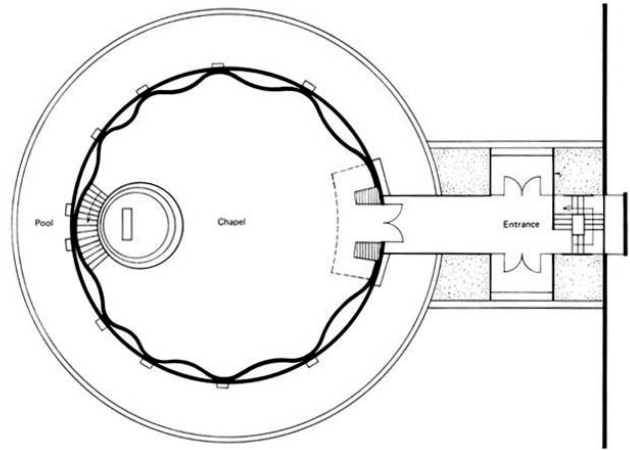
y la sede ocupan los dos polos, reservándose el centro geométrico para el altar; y los fieles se disponen concéntricamente a lo largo de los arcos de la elipse, quedando enfrentados entre sí. La forma no quiere ser una síntesis dialéctica entre la planta longitudinal y la central, como en otros tiempos habían intentado Rudolf Schwarz o Luis Moya, sino responder exclusivamente a la dinámica interna de la celebración. Sin embargo, a la vista de estos espacios, surge la inquietante pregunta: ¿Es posible ignorar veinte siglos de arquitectura, de memoria, de vida, y generar un nuevo espacio litúrgico sólo desde la teoría, en abstracto, empezando desde cero?

En los primeros años del siglo XXI el debate se sitúa en los Estados Unidos. Así parecen indicarlo las últimas publicaciones y las obras que se están construyendo<sup>25</sup>. Desde hace ya aproximadamente unos doscientos años, la herencia de la Ilustración ha venido promoviendo la indiferencia hacia las verdades proclamadas por las religiones, con el falaz argumento de reemplazar la confrontación por la tolerancia y el respeto mutuo. Así, una religión razonable y ligera, de corte vagamente gnóstico, está precipitando una nueva sacralidad: espacios de meditación interconfesionales, contruidos con motivo de la celebración de acontecimientos deportivos, exposiciones universales o, simplemente, como un servicio público que facilite el entendimiento entre los pueblos. Esta tendencia se puede rastrear ya en la capilla que Eero Saarinen construyó a mediados de los años 50 en el MIT de Boston. Se diría que este arquitecto —que por los azares de la historiografía acaba de ser rehabilitado— supera a Le Corbusier en capacidad de conmovir. Recuerdo que el día que leí mi tesis doctoral, uno de los miembros del tribunal me dijo bromeando, que si en la exposición mostraba la imagen del interior de esta capilla, me daría la máxima calificación. Evidentemente, así lo hice. Pero ¿por qué emociona este espacio?, nos podríamos preguntar. Tal vez porque allí vemos concretarse lo sagrado como un conjunto de felices sugerencias ambientales que actúan sobre

created extremely consistent places of worship. The double polarisation of the space between the Eucharist Liturgy and the Word Liturgy adopt here an elliptical configuration. The pulpit and the see occupy both poles, while the geometrical centre is reserved for the altar. The worshippers are located concentrically along the ellipse arches, thus facing each other. The shape does not intend to be a dialectical synthesis between the longitudinal and the central plans, as Rudolf Schwarz or Luis Moya had attempted before, but it exclusively responds to the internal dynamics of the celebration. However, when viewing these spaces, the following unsettling question arises: Is it possible to ignore 20 centuries of architecture, memory, life and to create a new liturgical space just from theory, abstractly, starting from scratch?

During the first years of the 21st century, the debate focuses on the United States. At least, this is what the latest publications and works currently built point to<sup>25</sup>. For the last 200 years, the heirloom of the Enlightenment has promoted indifference towards the truths proclaimed by the religions, falsely arguing that this will turn confrontation into tolerance and mutual respect. Thus, a reasonable and light sort of religion, a vaguely agnostic one, is fostering a new sacredness: multiconfessional meditation spaces built on the occasion of sporting events, universal exhibitions or simply, as a public service facilitating mutual understanding among peoples. This trend may be already observed in the chapel built by Eero Saarinen in the mid 50s at Boston's MIT. It could be said that this architect, who has just been rehabilitated thanks to the randomness of historiography, is able to overcome Le Corbusier in his ability to move people. I recall the day on which I read my PhD dissertation. One of the jury members joked that, if I showed a picture of this chapel during the dissertation, I would get the top mark. I obviously did so. But, we could ask ourselves: why is this space moving? Maybe because we can see the sacred materialised there as a series of fortunate environmental suggestions acting on the visitor, evoking the memory of an imprecise presence but also a mysterious and deep one. Actually, that is the type of religion that human beings are searching for nowadays: an individual, light, convenient, sentimental, pacifist and syncretic religion.

But ecumenism is a reality. The Church of Reconciliation, built by Brother Dennis Aubert in 1962 for the Taizé community (France) is



Eero Saarinen, Capilla ecuménica del MIT, Cambridge (Estados Unidos), 1956/57.

*a multi-purpose space defined by a reticular concrete mesh and U-shaped tiers, capable of hosting different sorts of celebrations. Christian churches are getting closer to each other, with the purpose to try and rebuild the single Church of Christ. Today, just like for the first few years of the 20th century, the search for a common space of worship is still a relevant ecumenical motif.*

#### 4. Conclusions

*Having reached this point, I would just like to finish by pointing out the guidelines that will define the sacred space in coming years. This is a risky business, since we all know that the world changes so quickly and unpredictably. From my point of view, special attention should be paid to the following:*

- *The latest historical research showing the civilising role played by the Christians and the Catholic Church in the past and present for contemporary culture.*
- *The maintenance of the Church heritage in a society which is increasingly less religious in percentage points.*
- *The trivial approach to the past sacred architecture and its assessment as a mere cultural object.*
- *The activities of the new Church movements.*
- *The development of virtual reality: Second Life, for instance, has recently been defined as a mission land. This process could even go beyond the opening of temples to the media in the 80s, proposing new ways of Christian worship.*

el visitante, evocando la memoria de una presencia indeterminada, pero a la vez, misteriosa y profunda. En el fondo, esa es la religión que busca el hombre de hoy: una religión individual, leve, cómoda, sentimental, pacifista y sincrética.

Pero el ecumenismo es una realidad. La iglesia de la Reconciliación, construida por Fray Dennis Aubert en 1962 para la comunidad de Taize (Francia), es un espacio polivalente definido por una malla reticular de hormigón y un graderío en forma de U, capaz de acoger celebraciones de distinto tipo. Las iglesias cristianas siguen un camino de acercamiento mutuo con el fin de intentar reconstruir la única Iglesia de Cristo. Y hoy, como durante los primeros años del siglo XX, la búsqueda de un espacio de culto común sigue siendo un importante argumento ecuménico.

#### CONCLUSIÓN

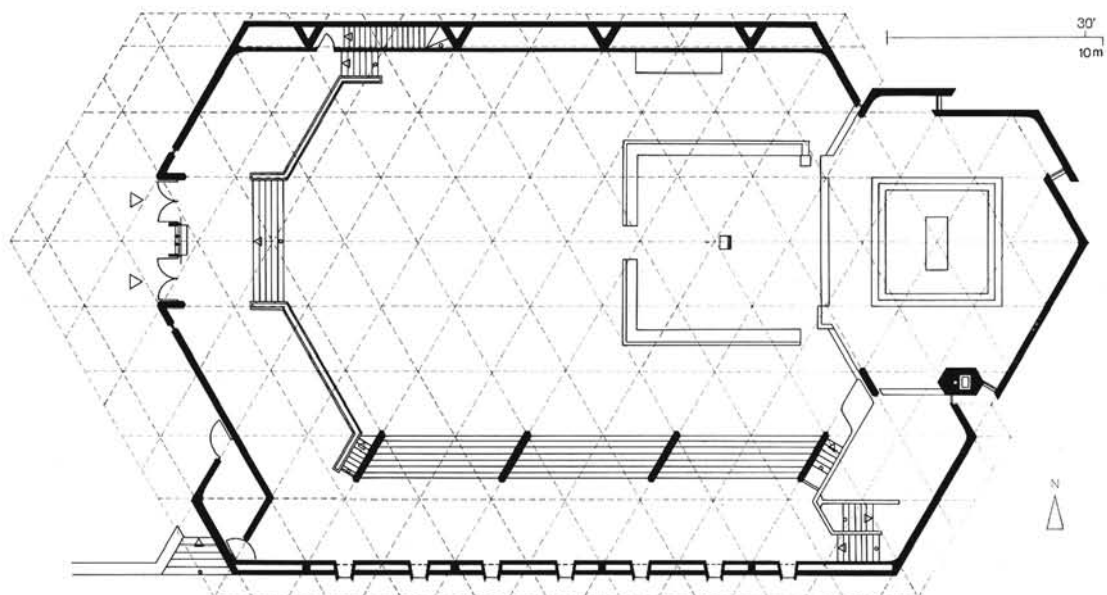
Llegados a este punto, sólo me resta apuntar cuales serán las líneas de fuerza que marcarán el espacio sagrado en los próximos años. La labor se me antoja arriesgada, pues todos somos conscientes de que el mundo cambia muy deprisa y de forma impredecible. Desde mi punto de vista, habrá que prestar atención a lo siguiente:

- Las nuevas investigaciones históricas, que mostrarán el papel civilizador que han representado y siguen representando los cristianos y la Iglesia católica para la cultura contemporánea.
- El mantenimiento del patrimonio eclesial en una sociedad cada vez menos religiosa, en términos porcentuales.
- La trivialización de la arquitectura sacra del pasado, y su valoración como mero objeto cultural.
- La actividad de los nuevos movimientos eclesiales.
- El desarrollo de la realidad virtual —*Second Life*, por ejemplo, ha sido definido últimamente como *tierra de misión*—, un proceso que incluso





Fray Dennis Aubert, Iglesia de la Reconciliación, Taizé (Francia), 1960/62.



*Maybe the sacred space will be less important in the future than it is now. Anyhow, being a Christian will always be identical with the word ecclesia: a gathering of people around the table of the Resurrected one.*

podría superar la apertura mediática del templo que se realizó en los años ochenta, para plantear nuevas formas de culto cristiano.

Tal vez, en el futuro, el espacio sagrado sea menos importante que ahora. Pero en cualquier caso, ser cristiano nunca dejará de ser sinónimo de *ecclesia*, de reunión de personas en torno a la mesa del Resucitado.

<sup>1</sup> Cf. [www.novydvur.cz](http://www.novydvur.cz). Access 09/09/2007.

<sup>2</sup> Philip Gröning, the film director, had a funny —in the sense of confusing— experience when shooting the movie *Die Grosse Stille* (into *Great Silence*) (2006). Gröning deconstructs the cliché of monastic peace taking it to its true dimension, which is totally paradoxical.

<sup>3</sup> Introducción al cristianismo, *Sígueme*, Salamanca, 2005, pag. 277 (12 ed.).

<sup>4</sup> That is where he wrote his memoirs: Annibale Bugnini, *La reforma litúrgica: 1948-1975*, BAC, Madrid, 1999.

<sup>5</sup> Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik, *Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main*, 1981.

<sup>6</sup> Cf. For example, the book by Steven J. Schloeder, *Architecture in Communion*, Ignatius Press, San Francisco, 1998.

<sup>7</sup> Cf. Glauco Gresleri et al., *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2004.

<sup>8</sup> Editrice Compositori, Bologna, 2001.

<sup>9</sup> Cf. Maurice Culot and Martin Meade (dir.), *Dom Bellot moine-architecte 1876-1944*, Norma, Paris, 1995.

<sup>10</sup> Cf. Victoriano Sainz Gutiérrez, *El retorno a los orígenes. Raíces de la arquitectura de Hans van der Laan*, *Themata. Revista de filosofía*, 38 (2007), pag. 159-178; Alberto Ferlenga and Paola Verde, *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Electa, Milan, 2000.

<sup>11</sup> Cf. Esteban Fernández Cobián (coord.), *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto*, Fundación Antonio Camuñas/San Esteban, Madrid, 2001.

<sup>12</sup> Cf. José Miguel León Pablo (coord.), Gerardo Cuadra, arquitecto (*Exhibition catalogue*), Cultural Rioja, Logroño, 2002.

<sup>13</sup> Cf. Alberto González Pozo, Gabriel Chávez de la Mora, *Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara (México)*, 2005.

<sup>14</sup> Cf. Alejandro Aravena Mori, Correa + Guarda. Un saggio di "realismo ascetico". Chiesa del monastero di Las Condes, Santiago de Chile, Casabella, 706/707 (2002/03), pag. 97; *Ibid.*, La macchina opalina. Incontro con il monaco-architetto Martin Correa, Casabella, 706/707 (2002/03), pag. 98-105.

<sup>15</sup> [http://ferfigheras.blogspot.com/2007\\_01\\_01\\_archive.html](http://ferfigheras.blogspot.com/2007_01_01_archive.html). Access 09/09/2007.

<sup>16</sup> Among them, the Catholic philanthropist Thomas Stephen Tom Monaghan, founder of Domino's Pizza and activist of the USA pro-life movement who personally chose the architect and supervised the works.

<sup>17</sup> Cf. Several authors, «Igreja da SSMA Trindade. Fátima», *Arquitectura Ibérica*, 22 (2007); Monographic issue.

<sup>18</sup> Quoted by Andrzej Choldzynski, «Faison d'églises», *Techniques et Architecture*, 405 (1992), pag. 82.

<sup>19</sup> Refer to my paper: «El Arca del Señor. 'Arka Pana': la iglesia de la Madre de Dios, Reina de Polonia», *Ars Sacra*, 34 (2005), pag. 94-101.

<sup>20</sup> Ignatius Press, San Francisco. Prologue by Josef Ratzinger. Spanish edition: *Volverse hacia el Señor*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2007.

<sup>21</sup> Spanish edition: *El espíritu de la liturgia. Una introducción*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2001.

<sup>22</sup> Joseph Ratzinger, «Prólogo», in Uwe Michael Lang, «Volverse hacia el Señor», quote, pag. 15.

<sup>23</sup> Here are some of the characteristics of the 1962 missal: it is a plenary or integral missal in Latin containing also the celebration lectures (it is not different from the lectionarium, as the later missal from 1970); it contains a single Eucharistic prayer, the Roman canon; several prayers (also a great part of the canon) are prayed in a low voice by the priest, not audible for the audience; it does not foresee a co-celebration. Some of its peculiarities are the reading of the start of St. John's Gospel at the end of mass; it does not refer to the position of the altar or priest (whether facing the people or not).

<sup>24</sup> Cf. Albert Gerhards, Thomas Stenberg and Walter Zahner (eds.), *Communio-Räume: Auf der Suche nach der Angemessenen Raumgestaltung Katholischer Liturgie*, Schnell & Steiner, München, 2003; or Albert Gerhards (dir.), *In der Mitte der Versammlung. Liturgische Feierräume*, Deutsches Liturgisches Institut, Trier, 1999.

<sup>25</sup> Cf. For instance, the churches published in Michael J. Crosbie's books (*Images Publishing, Victoria, Australia*): *Architecture for the Gods. Book I* (1999); *Architecture for the Gods. Book II* (2003); and *Houses of God. Religious Architecture for a New Millennium* (2006).

<sup>1</sup> Cf. [www.novydvur.cz](http://www.novydvur.cz). Con acceso, 09/09/2007.

<sup>2</sup> Resulta divertida, por desconcertante, la experiencia del director de cine Philip Gröning durante el rodaje de la película *El gran silencio* (2006). Gröning desmonta el típico de la paz de un monasterio y lo lleva a su verdadera dimensión, absolutamente paradójica.

<sup>3</sup> Introducción al cristianismo, *Sígueme*, Salamanca, 2005, pag. 277 (12 ed.).

<sup>4</sup> *All'i eschibò sus memorias*: Annibale Bugnini, la reforma litúrgica: 1948-1975, BAC, Madrid, 1999.

<sup>5</sup> Das Konzil der Buchhalter. Die Zerstörung der Sinnlichkeit. Eine Religionskritik, *Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt am Main*, 1981.

<sup>6</sup> Cf. por ejemplo el libro de Steven J. Schloeder, *Architecture in Communion*, Ignatius Press, San Francisco, 1998. Edición italiana: *L'Architettura del Corpo Mistico. Progettare chiese secondo il Concilio Vaticano II*, L'Epos, Palermo, 2005.

<sup>7</sup> Cf. Glauco Gresleri et al., *Chiesa e Quartiere. Storia di una rivista e di un movimento per l'architettura a Bologna*, Editrice Compositori, Bologna, 2004.

<sup>8</sup> Editrice Compositori, Bologna, 2001.

<sup>9</sup> Cf. Maurice Culot y Martin Meade (dir.), *Dom Bellot moine-architecte 1876-1944*, Norma, Paris, 1995.

<sup>10</sup> Cf. Victoriano Sainz Gutiérrez, «El retorno a los orígenes. Raíces de la arquitectura de Hans van der Laan», *Themata. Revista de filosofía*, 38 (2007), pag. 159-178; Alberto Ferlenga y Paola Verde, *Dom Hans van der Laan. Le opere, gli scritti*, Electa, Milano, 2000.

<sup>11</sup> Cf. Esteban Fernández Cobián (coord.), *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto*, Fundación Antonio Camuñas/San Esteban, Madrid, 2001.

<sup>12</sup> Cf. José Miguel León Pablo (coord.), «Gerardo Cuadra, arquitecto» (*Catálogo de la exposición*), Cultural Rioja, Logroño, 2002.

<sup>13</sup> Cf. Alberto González Pozo, Gabriel Chávez de la Mora, *Secretaría de Cultura del Gobierno de Jalisco, Guadalajara (México)*, 2005.

<sup>14</sup> Cf. Alejandro Aravena Mori, Correa + Guarda. Un saggio di "realismo ascetico". Chiesa del monastero di Las Condes, Santiago de Chile, Casabella, 706/707 (2002/03), pag. 97; *Ibid.*, La macchina opalina. Incontro con il monaco-architetto Martin Correa, Casabella, 706/707 (2002/03), pag. 98-105.

<sup>15</sup> [http://ferfigheras.blogspot.com/2007\\_01\\_01\\_archive.html](http://ferfigheras.blogspot.com/2007_01_01_archive.html). Con acceso 09/09/2007.

<sup>16</sup> Entre ellos destaca el filántropo católico Thomas Stephen Tom Monaghan, fundador de Domino's Pizza y activista del movimiento pro-vida estadounidense, quien eligió al arquitecto y supervisó personalmente las obras.

<sup>17</sup> Cf. Varios autores, «Igreja da SSMA Trindade. Fátima», *Arquitectura Ibérica*, 22 (2007); Número monográfico.

<sup>18</sup> Citado por Andrzej Choldzynski, «Faison d'églises», *Techniques et Architecture*, 405 (1992), pag. 82.

<sup>19</sup> Véase mi artículo: «El Arca del Señor. 'Arka Pana': la iglesia de la Madre de Dios, Reina de Polonia», *Ars Sacra*, 34 (2005), pag. 94-101.

<sup>20</sup> Edición española: *Volverse hacia el Señor*, Ediciones Cristiandad, Madrid, 2007. Prólogo de Josef Ratzinger.

<sup>21</sup> Edición española: *Ediciones Cristiandad*, Madrid, 2001.

<sup>22</sup> Joseph Ratzinger, «Prólogo», en Uwe Michael Lang, «Volverse hacia el Señor», cit, pag. 15.

<sup>23</sup> Algunas de las características del misal de 1962 son las siguientes: es un misal en lengua latina plenario o integral, que contiene también las lecturas de las celebraciones (no es distinto del leccionario, como el misal posterior de 1970); contiene solo una plegaria eucarística, el canon Romano; diversas oraciones (también gran parte del canon) se rezan en voz baja por el sacerdote, de forma no audible para el pueblo; no prevé la concelebración; entre otras peculiaridades, está la lectura del principio del Evangelio de San Juan al final de la misa; no dice nada sobre la orientación del altar y del celebrante (hacia el pueblo o no).

<sup>24</sup> Cf. Albert Gerhards, Thomas Stenberg y Walter Zahner (eds.), *Communio-Räume: Auf der Suche nach der Angemessenen Raumgestaltung Katholischer Liturgie*, Schnell & Steiner, München, 2003; o bien Albert Gerhards (dir.), *In der mitte der Versammlung. Liturgische Feierräume*, Deutsches Liturgisches Institut, Trier, 1999.

<sup>25</sup> Cf. por ejemplo, las iglesias publicadas en los libros de Michael J. Crosbie (*Images Publishing, Victoria, Australia*): *Architecture for the Gods. Book I* (1999); *Architecture for the Gods. Book II* (2003); y *Houses of God. Religious Architecture for a New Millennium* (2006).

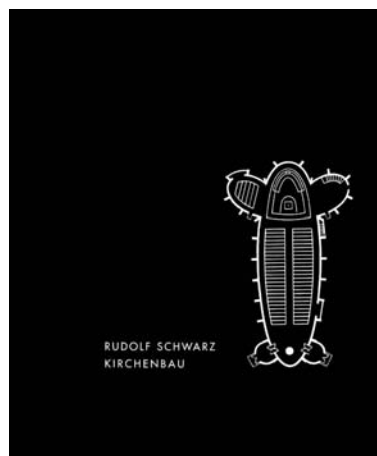
# La construcción de iglesias en Alemania durante los siglos XX y XXI

En busca de una casa para Dios y para el hombre

*Church-building in Germany during the 20th and 21st centuries*

In search of a house for God and men

WALTER ZAHNER



Rudolf Schwarz, portada del libro Kirchenbau, 1960.

## INTRODUCCIÓN

Es una especie de fenómeno. Desde hace unos veinticinco años, en Alemania —y también en toda Centroeuropa y gran parte del sur de Europa— se construyen cada vez menos iglesias, y sin embargo el debate sobre la construcción de iglesias no se ha interrumpido, incluso se ha reforzado. Esto responde, seguramente, a varios motivos.

Hace pocas semanas ha aparecido en el mercado literario alemán la reedición de un libro publicado por primera vez hace cuarenta y siete años: *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle* (La construcción de iglesias. El mundo ante el umbral)<sup>1</sup>. La editorial lo está promocionando diciendo que la obra fundamental del famoso arquitecto Rudolf Schwarz está de nuevo disponible.

Sin lugar a dudas, se puede calificar a Rudolf Schwarz (1897-1961) como uno de los arquitectos eclesiales alemanes más importantes del siglo pasado<sup>2</sup>. No sólo porque haya construido casi cuarenta iglesias, sino que, a diferencia de la mayor parte de sus colegas, porque ha escrito una gran cantidad de libros. Los más importantes han sido todos reeditados. El libro *Vom Bau der Kirche* (Sobre la construcción de iglesias), por poner sólo un ejemplo, después de las ediciones de 1938 y 1947, se ha impreso por tercera vez en 1998, y ya está totalmente agotado<sup>3</sup>. Hace pocos años fue traducido por primera vez al italiano.

Esto es asombroso, porque precisamente *La construcción de iglesias. El mundo ante el umbral* contiene un discurso más bien difícil. Tanto Romano Guardini («este libro necesita una introducción. Parte de un nuevo y poco frecuente punto de vista»<sup>4</sup>) como también Ludwig Mies van der Rohe («su

## Introduction

*It is some kind of a phenomenon. Fewer churches are being built in the last 25 years in Germany, as well as in the whole Central Europe and a great part of Southern Europe. However, the discussion around church-building has never stopped, rather, it has thrived. This is probably due to several reasons.*

*The German literary market saw a few weeks ago the new edition of a book first released 47 years ago: «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle» (Church-building. The World before the Threshold)<sup>1</sup>. The publishing house is promoting it by saying that the seminal book by the famous architect Rudolf Schwarz is available once again.*

*Undoubtedly, Rudolf Schwarz (1897-1961) can be defined as one of the most relevant German church architects in the past century<sup>2</sup>, and not just because he has built over 40 churches, but because, unlike most of his colleagues, he has written a great number of books. All of the most important ones have been published again. The book «Vom Bau der Kirche» (On Church-Building), just to quote one example, was released in 1938 and 1947, and then published for a third time in 1998, being now completely out of print<sup>3</sup>. It was translated into Italian for the first time a few years ago.*

*This is amazing because, «Church-building. The World before the Threshold» contains a rather*

*complicated discourse. Both Romano Guardini («this book needs an introduction. It is based on a new and infrequent point of view»<sup>4</sup>) and Ludwig Mies van der Rohe («his book is not an easy read, in spite of its clarity»<sup>5</sup>) had already noted it in their respective prologues.*

*According to the words of the architect's widow in the preface to the latest edition, the book can and should be able to convey nowadays «the requirement of a kind of spirituality contained in spaces which builds a world opposed to the disposable society oriented towards post-modern consumerism»<sup>6</sup>. The Bonn liturgical scientist Albert Gerhards mentions something less prosaic but similar in his message about Schwarz: «The spiritual ambition of his constructions poses an on-going question, referred both to the theory and the praxis of the liturgy and to the believers' self-comprehension as community (...) Somehow, he is acknowledged as a role model for church-building projects»<sup>7</sup>.*

*But just before quoting examples of religious architecture in Germany, let me point out some theological thoughts in this regard. What is a church? Which elements integrate it? What is the thing that determines it?*

*The early Christians did not require a specific place for their gatherings. They would assemble at the synagogue or in private homes, also inside the catacombs. The Church is made of «live stones»<sup>8</sup>. Primitive writings describe how they would gather in order to distribute bread and wine (Facts 2, 42-47; cf. also Didache), just like Jesus did with his Apostles during the Last Supper (Matthew 26, 20-29 and synoptic). The core event was this meeting, the centre of life and faith, since they were gathered under the symbols of bread and wine, united in faith and hope and strengthened by the joint experience.*

*With it, the primitive Christian community was established as the successors of the one who is «Bread of Life» (John 3, 48) and the chalice offered constitutes «the Chalice of the New Alliance» (1 Corinthians 11, 25 following; Luke 22, 20). With this New Alliance, they are all part of Christ's Body (1 Corinthians 10, 17), and they are not just a part, they are «chosen lineage, royal priesthood, holy nation, people acquired by God» (1 Peter 2, 9).*

*During the first two centuries, there is no evidence that Christian communities built places for their meetings. Hoping the Crucified one would soon return, the first generations did not require a final place. Paul says as follows: «Don't you know that you are God's temple and that God's spirit lives in you? If somebody destroys God's temple, God shall destroy him*

*libro no es fácil de leer, a pesar de su claridad»<sup>5</sup>) ya lo habían hecho notar expresamente en sus prólogos respectivos.*

Tal como dice la viuda del arquitecto en el prefacio de la última edición, el libro debe y puede transmitir también hoy «la exigencia de una espiritualidad contenida en espacios, que construye un mundo contrario a la sociedad de usar y tirar orientada al consumismo de la postmodernidad»<sup>6</sup>. Algo menos prosaico pero parecido en su mensaje dice el científico litúrgico de Bonn Albert Gerhards, refiriéndose a Schwarz: «La ambición espiritual de sus construcciones plantea una continua pregunta, referida tanto a la teoría y la praxis de la liturgia como a la autocomprensión de los fieles en cuanto comunidad (...) De alguna manera, se le reconoce como ejemplo para nuevos proyectos en la construcción de iglesias»<sup>7</sup>.

Pero antes de mencionar ejemplos de la arquitectura religiosa en Alemania quiero adelantar algunos pensamientos teológicos al respecto. ¿Qué es una iglesia? ¿Qué cosas la componen? ¿Qué la determina?

Los primeros cristianos no necesitaban de un lugar especial para sus reuniones. Ellos se reunían en las sinagogas o en sus casas particulares; posteriormente, también en las catacumbas. La Iglesia se compone de *piedras vivas*<sup>8</sup>. Los primitivos escritos describen cómo se reunían para partir el pan y repartir el vino (Hch 2, 42-47; cf. también Didache), como lo hizo Jesús con los suyos, los Apóstoles, en la Última Cena (Mt 26, 20-29 y sinópticos). El acontecimiento central, el centro de la vida y de la fe, era esta reunión, porque bajo los signos del pan y del vino, que le representaban a Él, estaban unidos en la fe, en la esperanza y fortalecidos en la experiencia común.

Con ella, la primitiva comunidad cristiana se constituía como sucesora de Aquél que es el «Pan de la Vida» (Jn 3, 48) y el Cáliz que se ofrece, formando el «Cáliz de la Nueva Alianza» (1 Cor 11, 25 ss; Lc 22, 20). Con esta Nueva Alianza, todos son parte del Cuerpo de Cristo (1 Cor 10, 17), y no solamente tienen parte, sino que son «linaje escogido, sacerdocio real, nación santa, pueblo adquirido por Dios» (1 Pe 2, 9).

Durante los dos primeros siglos, no tenemos constancia de que las comunidades cristianas edificasen lugares para sus reuniones. En la esperanza de que el Crucificado iba a volver pronto, las primeras generaciones no necesitaron un lugar definitivo. Ellos se sentían resguardados en Él. Pablo lo dice de la siguiente manera: «¿No sabéis que sois templo de Dios y que el Espíritu de Dios habita en vosotros? Si alguno destruye el templo de Dios, Dios lo destruirá a él, porque el templo de Dios es santo, y eso es lo que vosotros sois» (1 Cor 3, 16). De manera que el templo, su presencia, no era ninguna construcción de simples piedras, sino una construcción de *piedras vivas* (1 Pe 2, 5).

Albert Gerhards dice: «Como la presencia de Dios se ha unido a una persona —la de la Palabra hecha carne— no existen lugares especiales de la presencia de Dios, sino los de la comunidad reunida en nombre de Jesucristo». Por eso pudieron decir los primeros apologetas cristianos, en contraste con las prácticas de culto paganas, que «los cristianos no tienen ni altar, ni templo, ni ofrenda»<sup>9</sup>.



Sólo cuando los creyentes tuvieron claro que Él, el Señor, no volvería enseguida, y viendo que el número de cristianos crecía continuamente, se decidieron a organizar iglesias en sus casas, y más tarde, incluso a construirlas. La iglesia más antigua que se conoce está en Dura Europos, en el Eufrates. La casa, construida durante el siglo I, se remodeló durante la primera mitad del siglo III como *Domus ecclesia*, con una gran nave, así como con un baptisterio propio.

Después del reconocimiento oficial del cristianismo por el emperador Constantino, en el año 313, se construyeron las primeras iglesias propiamente dichas, que se parecían a las basílicas romanas; y enseguida hubo una iglesia en cada ciudad que, a la vez, servía como sede del Obispo (catedral). Durante los siglos posteriores, múltiples factores influyeron en los estilos de construcción de las iglesias: no sólo las ideas teológicas, sino también las corrientes espirituales y terrenales, lo que hizo que su estructura arquitectónica cambiara. A las iglesias románicas les siguen las catedrales góticas, que se entienden como ciudades de Dios en la tierra. Las construcciones renacentistas fueron suplantadas por las salas regias del Barroco<sup>10</sup>, y durante el siglo XIX encontramos un renacer de los estilos antiguos: el llamado Historicismo<sup>11</sup>.

¿Qué son las iglesias, a las que vemos como *testimonios de piedra de la fe cristiana*<sup>12</sup> para el hombre del siglo XXI? Las iglesias son:

- Lugares santos. En primer lugar, sirven para celebrar la liturgia, o lo que es lo mismo, están construidas según sus necesidades. Mediante la consagración del templo, éste se convierte en un lugar especial «donde se reúne la comunidad cristiana para escuchar la Palabra de Dios, rezar unidos, celebrar la eucaristía y los demás sacramentos. Son, de una forma especial, signo de la Iglesia peregrina en la tierra y son, a su vez, imagen de la Iglesia que ya está en el cielo»<sup>13</sup>.
- Lugares para celebraciones religiosas diversas. Al margen de la expresión máxima de la liturgia cristiana —la celebración de la eucaristía—, también ofrecen, y muy especialmente, sitio y espacio para muchas otras celebraciones, como las de los demás sacramentos y formas sacramentales, la celebración de la palabra de Dios, oficios religiosos, procesiones, etc.
- Lugares para la piedad individual. En la mayor parte de las iglesias existen diferentes espacios —o parte de ellos— para la oración personal. Las iglesias son lugares para el retiro, lugares para rezar, para la meditación personal o para la veneración de los santos.

Es decir, las iglesias son los lugares que acogen las diversas formas de manifestación de la fe<sup>14</sup>. Están situadas en lugares destacados, tanto en lo referente a la estructura de la ciudad como en sentido teológico, ya que las iglesias marcan los emplazamientos donde están enterrados santos o personas que han tenido una importancia especial, cementerios o lugares donde ocurrieron acontecimientos milagrosos, y que han sido venerados durante años o incluso siglos.

Además de esto, las iglesias también son lugares que ejercen su influencia en la sociedad, ya que a través de su simple presencia manifiestan que

*because God's temple is holy and that is what you are» (1 Corinthians 3, 16). Thus, the temple, his presence, was not a building of simple stones, but a building of live stones (1 Peter 2, 5).*

*Albert Gerhards says: «Since God's presence has been linked to one person —the embodied Word— there are no special places for God's presence, but those of the community gathered around Jesus Christ's presence». That is why the first Christian apologists could say that, as opposed to the pagan worship practices, «the Christians have no altar, temple or offering»<sup>9</sup>.*

*It was only when it was clear to the Christians that the Lord would not return immediately, and after witnessing a continuous increase in the number of Christians, that they decided to put up churches at home and, later on, to build them. The oldest church known is in Dura Europos, by the Eufrates. The house was built during the 1st century and refurbished during the first half of the 3rd one as Domus ecclesia, with a great nave, as well as its own baptistery.*

*The first proper churches were built After Emperor Constantine officially acknowledged Christianity in 313, looking very much like Roman basilicas. Very soon there was a church in every city, serving simultaneously as Bishop's see (cathedral). In later centuries, many factors influenced the church-building styles: not just theological ideas but also spiritual and earthly trends, which triggered changes in their architectural structure. Romanesque churches were followed by Gothic cathedrals, understood as God's cities on earth. Renaissance buildings were replaced by the royal halls of the Baroque<sup>10</sup> and ancient styles were born again in the 19th century, the so-called historicism<sup>11</sup>.*

*What are churches for the 21st century person, perceived as «testimonies in stone of Christian faith»?<sup>12</sup> Churches are:*

- *Holy places. First of all, they are used to celebrate the liturgy; that is, they are built according to its needs. The consecrated temple becomes a special place «where the Christian community gathers in order to listen to God's words, to pray together and to celebrate the Eucharist and other sacraments. They are particular signs of the pilgrim Church on Earth and, simultaneously, portrays of the Church already in Heaven»<sup>13</sup>.*
- *Places for various religious celebrations. Apart from the maximum expression of Christian liturgy —the celebration of the Eucharist— they also provide a special place for many other celebrations, such as the rest of sacraments and sacramental forms, the celebration of God's words, religious services, processions, etc.*

— *Places for individual devotion. Most churches host several spaces —or part of them— for private prayer. Churches are places for retirement, places for prayer, personal meditation or the worship of saints.*

*That is, churches are places hosting the various manifestations of faith<sup>14</sup>. They are located at symbolic places, both with regard to urban structure and in the theological sense, given that churches mark the places where saints or people of particular relevance are buried; cemeteries or places where miraculous events have taken place and which have been venerated for years or even centuries.*

*Besides, churches are also places which have an impact on society, given that they stand for Christendom, which has marked a great part of the history of some cities and towns. Therefore, churches are places marking the identity of individuals or groups, both at the personal-emotional level and at the level of preserving peoples' customs and faith. Churches are open to everybody as places of peace and tranquillity and, beyond their community use, they are linked to a region's cultural memory. They are very often places of an extraordinary artistic and architectural beauty, and this can also be applied to 20th century churches.*

#### **Building churches in germany in the early 20th century**

*This is neither the place nor the time to focus my presentation on the ambiguous scenario of Church and society in the early 20th century. Scientific discoveries were accompanied by numerous social changes. But we could start from the basis that this also had an impact on artists. Architects were somewhat lagging behind the trend of progress, but we could still refer to years of change. In view of this subject, I would like to focus on two specific points in time:*

*Firstly, I would like to recall a short text. Pope Pio X published on 22 November 1903 the motu proprio «Tra le sollicitudini»<sup>15</sup>, an instruction on sacred music<sup>16</sup>. Based on certain adverse situations in the field of religious music (unfortunately, it often happens that the Roman observations are not just made in order to influence something positively, but they use hardships as a reason for publication); Pope Pio X formulates on the one hand a strong support which is typical of his time for Gregorian chant (art. 3), as well as for Pierluigi da Palestrina's classical polyphony (art. 4). We should mention that women were excluded from the chanted service at that time and they should be replaced by children (art. 13). On the other hand —and this should be quoted as an indication of a desirable*

el cristianismo ha marcado gran parte de la historia de las ciudades y de los pueblos. Por ello, las iglesias son lugares de identidad de los individuos o grupos, tanto en un nivel personal-emocional como de conservación de las costumbres y de la fe de los pueblos. Las iglesias se ofrecen a todas las personas como lugares de tranquilidad y de retiro y, más allá de su uso comunitario, se unen a la memoria cultural de una región. Muy a menudo son lugares de una calidad artística y arquitectónica excepcional; y esto también se puede aplicar a las iglesias del siglo XX.

#### **LA CONSTRUCCIÓN DE IGLESIAS EN ALEMANIA A PRINCIPIOS DEL SIGLO XX**

Este no es el momento ni el lugar para centrar la exposición en la ambigua situación de la sociedad y de la Iglesia a principios del siglo XX. Múltiples cambios sociales acompañaron a los descubrimientos científicos. Pero podemos partir de la base de que esto también influyó en los artistas. Los arquitectos estaban algo rezagados de este empuje del progreso, pero aún así podemos hablar de años de cambio. A la vista de este tema me gustaría centrarme en dos momentos concretos:

En primer lugar, quiero traer a la memoria un pequeño texto. El 22 de noviembre de 1903, el papa Pío X publicó el motu proprio *Tra le sollicitudini*<sup>15</sup>, una instrucción sobre la música sacra<sup>16</sup>. Partiendo de la base de ciertas situaciones adversas en el campo de la música religiosa (desgraciadamente, ocurre muchas veces que las observaciones romanas no se realizan sólo para influir de manera positiva sobre algo, sino que toman las dificultades como motivo de su publicación), el papa Pío X formula por un lado un fuerte apoyo, típico para su tiempo, del canto gregoriano (art. 3), así como de la polifonía clásica de Pierluigi da Palestrina (art. 4). Mencionamos aparte que en aquellos tiempos las mujeres estaban excluidas del servicio del canto, y que su parte debía ser sustituida por voces de niños (art. 13). Por otro lado —y esto hay que mencionarlo como indicación de un camino que se quiere seguir—, el Santo Padre hace hincapié en la *participatio actiosa* de los fieles (Prólogo); para que el espíritu cristiano florezca, hay que cuidar la santidad y la dignidad del templo. Los fieles deben alimentarse de esta fuente primera e indispensable<sup>17</sup>, así como de la participación activa de los Santísimos Misterios y en la solemne oración pública de la Iglesia.

A principios del siglo pasado hubo otro escrito —mejor dicho, un mandato, según el estilo al que acostumbraba el cardenal de Colonia Antonius Fischer— en el cual se establecía cómo construir iglesias en su archidiócesis: «Las nuevas iglesias han de ser construidas, por lo general, en los estilos románicos o góticos o en los llamados estilos de transición. Para nuestra circunscripción se recomienda básicamente el estilo gótico»<sup>18</sup>. Así reza la orden de 1912. Poco después de la Primera Guerra Mundial se puso gran énfasis en que todas las iglesias fueran erigidas en estos estilos. Los «estilos de construcción modernos» ya no se autorizaban. Los arquitectos deberían mantenerse en el espíritu existente de la arquitectura que se encontraba en las múltiples iglesias en Renania.

El comienzo de la Modernidad a principios de la centuria, naturalmente tuvo su influencia, y no pasó desapercibido en el desarrollo de la construcción de iglesias en Alemania en el siglo XX. No es fácil determinar el momento exacto en el que esto ocurrió.

Las cuestiones que determinan la arquitectura después de la Primera Guerra Mundial en general y la construcción de iglesias en especial, no son nuevas. *¿En qué estilo debemos construir?* era el título de un libro de aquella época que mostraba claramente en qué medida los arquitectos —pero también sus clientes— se preguntaban por la forma que iban a dar a sus construcciones. En la arquitectura aparecieron nuevos materiales de construcción, como el hormigón, el acero y su combinación, es decir, el hormigón armado. Además, como resultado de aquellos, apareció un nuevo uso del vidrio. Sin embargo, los ejemplos más famosos de los primeros años —la *Faguswerke* de Walter Gropius y Adolf Meyer (1911)<sup>19</sup> o el *Pabellón de Cristal*<sup>20</sup> de Bruno Taut en la *Werkbundaustellung* de Colonia en 1914<sup>21</sup>— los encontramos en la construcción profana. Las iglesias importantes que utilizaron estos materiales fueron Saint-Jean-de-Montmartre en París (1894-1904)<sup>22</sup>, de Antoine de Baudot, la iglesia de Otto Wagner en Steinhof, Viena, (1907)<sup>23</sup>, o —del mismo año— San Nicolás en Essen-Stoppenberg, de Carl Moritz.

Después de la Primera Guerra Mundial, la construcción de iglesias católicas (y también de las protestantes)<sup>24</sup> se organiza de nuevo. Si quisiéramos sistematizar este desarrollo en Alemania podríamos, a grandes rasgos, hablar de dos tendencias básicas, expresadas de forma sencilla con los nombres de los arquitectos Rudolf Schwarz (1897-1961) y Emil Steffann (1899-1968)<sup>25</sup>.

Rudolf Schwarz entiende la construcción de iglesias como demostración y realización de esquemas sagrados, es decir, parte de una idea, o bien teológica o bien artística. Emil Steffann, sin embargo, atiende a los elementos del espacio para la comunidad y su celebración de la liturgia. Los dos —con diferencias y similitudes— se apoyan en los teólogos Johannes van Acken y Romano Guardini.

Van Acken era un párroco de Renania. Con su escrito, *Christozentrische Kirchenkunst* (El cristocentrismo del arte religioso) del año 1922, formula una cuestión básica en el entendimiento de la construcción de iglesias, exigiendo la concentración de la arquitectura y de la liturgia en el altar como centro del espacio. Escribe que «el altar como ‘Cristo místico’ debería ser el punto de partida y el punto central de la construcción y de la decoración de la iglesia». Con esto se sabe estrechamente unido al programa cristológico del papa Pío X, y considera esto incluso de manera más amplia, ya que dice que «todo el arte que está al servicio de Dios debe crear formas del presente verdaderas y nobles por medio del conocimiento espiritual de la herencia de pensamientos litúrgicos prácticos y, con eso, conseguir en el espacio principal una obra de arte total y homogénea, completamente dominada por el divino Magister Atrium»<sup>26</sup>.

Existieron muchas reacciones a este escrito. Desde el ámbito teológico se exigió que el auténtico teocentrismo —el que se refiere a Dios— no debiera perderse por una alusión fuerte y unilateral a Cristo. Pero también,

*path to follow— the Holy Father highlights the believers’ «participatio actiosa» (Prologue); the holiness and dignity of the temple must be kept in order to allow the Christian spirit to flourish. The faithful should feed on this primeval and indispensable source<sup>17</sup>, and they should also take part in the Holy Mysteries and in the solemn public prayer at church.*

*In the early 20th century there was a writing, or rather a mandate, according to the style of Antonius Fischer, the Cardinal of Köln, which provided the way in which churches should be built in his archdioceses: «Generally, new churches must be built in Romanesque or Gothic styles, or in those termed as transition ones. The Gothic style is basically recommended for our circumscription»<sup>18</sup>. This is the wording of the 1912 mandate. Shortly after the First Great War, strong emphasis was made on building churches in these styles. Modern constructive styles were not allowed anymore. Architects should follow the predominant architectural style found in the churches of Rhineland.*

*At the start of the century, the onset of Modernity naturally exercised its influence. This did not remain unnoticed for the development of church-building in Germany in the 20th century. Determining when exactly it took place is not an easy task.*

*The issues determining architecture after the First Great War in general and church-building in particular are nothing new. «In Which Style Should We Build?» was the title of a book at that time clearly showing to what extent architects and their clients were wondering about the shape of their constructions. New building materials emerged in architecture, such as concrete, steel and their combination i.e. armoured concrete. Besides, glass acquired a new use as a result of the former. Nevertheless, the best-known examples from the first years —the Faguswerke by Walter Gropius and Adolf Meyer (1911)<sup>19</sup> or the Glass Pavillion<sup>20</sup> by Bruno Taut at the Werkbundaustellung of Cologne in 1914<sup>21</sup>— are found in profane construction. The most important churches using these materials were Saint-Jean-de-Montmartre in Paris (1894-1904)<sup>22</sup>, by Antoine de Baudot, Otto Wagner’s church in Steinhof, Vienna, (1907)<sup>23</sup>, or Saint Nicholas in Essen-Stoppenberg, by Carl Moritz in the same year.*

*After the First Great War, building Catholic churches (and also Protestant ones)<sup>24</sup> is resumed. If we wished to classify this development in Germany, we could mention generally two basic trends which would coincide with the names of the architects Rudolf Schwarz (1897-1961) and Emil Steffann (1899-1968)<sup>25</sup>.*



Rudolf Schwarz understands the building of churches as a demonstration and realisation of sacred schemes, that is, as part of a theological or artistic idea. However, Emil Steffann pays attention to spatial elements for the community and the celebration of liturgy. Both of them—with certain differences and similarities—are based on the theologians Johannes van Acken and Romano Guardini.

Van Acken was a parish priest from Rhineland. He wrote «Christozentrische Kirchenkunst» (Christocentric Religious Art) in 1922, posing a basic question for the understanding of church-building and demanding that architecture and liturgy should focus on the altar as spatial centre. He writes that «the altar as mystical Christ should be the starting point and core of building and decorating a church». With that, he acknowledges his close link to Pope Pío X's Christologic programme. He even goes beyond it by writing that «every art at the service of God must create true and noble present shapes by means of the spiritual knowledge of the heirloom of practical liturgical thoughts and, thus, achieving at the main space a total and homogeneous work of art which is completely dominated by the divine Magister Atrium»<sup>26</sup>.

Numerous reactions emerged from this writing. From the theologians' field, they claimed that the real theocentrism—the one which refers to God—should not be lost due to a strong unilateral reference to Jesus Christ. Besides, specific references were made among the architects, such as Dominikus Böhm who was then working with Martin Weber in a church-building workshop belonging to some kind of architects' association<sup>27</sup>. They straightforwardly stated that the examples of church-building given were scarcely useful. For that reason, Böhm and Weber sent to the author their own designs (known as *Circumstantes*) which were collected in the second edition of Van Acken's book released in 1923. This is viewed as a theological-liturgical footprint leading to a leap in the development of church-building in the 20s.

There is another footprint. The 20th century started with the so-called Liturgical or Innovating Movement. Some monks from the Benedictine monasteries of Solemnes and Mary Laach, in Belgium and Germany, respectively, as well as numerous members of the Catholic Youth Movement, searched for the origin of the true sources of the liturgy. Together with the Biblical Movement, they acknowledged the roots of faith and life in the configuration of supper during the community's meeting around the Lord's table. The Munich cleric Aloys Goergen experienced it



El castillo de Burg-Rothenfels en la actualidad.

entre los arquitectos, hubo referencias concretas, como la de Dominikus Böhm, que en aquel tiempo trabajaba con Martin Weber en el taller de construcción de iglesias en una especie de asociación de arquitectos<sup>27</sup>. Declaran directa y claramente que los ejemplos de construcción de iglesias ofrecidos son de poca ayuda. Por eso Böhm y Weber envían al autor sus propios diseños (que se llegan a conocer con el nombre de *Circumstantes*) y que encontraron cabida en la segunda edición del libro de Van Acken, que apareció en el año 1923. Esto lo quiero considerar como una huella teológico-litúrgica que lleva a un salto en el desarrollo de la construcción de iglesias en los años veinte.

Pero existe una segunda. El siglo XX comienza con un fenómeno que llamamos Movimiento Litúrgico o renovador. Monjes de los monasterios benedictinos de Solemnes y Maria Laach, en Bélgica y Alemania respectivamente, así como innumerables miembros del Movimiento de Juventud católico, buscan el origen de las verdaderas fuentes de la liturgia. Acompañados del Movimiento Bíblico, reconocen las raíces de la fe y de la vida en la configuración de la cena durante la reunión de la comunidad alrededor de la mesa del Señor. El clérigo Aloys Goergen, de Munich, que lo vivió personalmente, lo expresaba con las siguientes palabras: «En el umbral del siglo, en la grandeza de la experiencia de una vida en comunidad, se originó el paso del yo autónomo al descubrimiento del tú, del nosotros, de la comunidad, de la Iglesia. No se trataba de una protesta, ni de una rebelión, ni hubo ninguna desobediencia en ello»<sup>28</sup>.

Un lugar en el que se pueden constatar estos cambios es el castillo de Rothenfels-am-Main, cerca de Würzburg. Fue comprado poco después de la Primera Guerra Mundial por la asociación de juventudes católicas *Quickborn* y reformado totalmente a partir de 1924 por el arquitecto Rudolf Schwarz, con la participación activa del posterior capellán del castillo,



Rudolf Schwarz, adecuación litúrgica de la Sala de los Caballeros del Castillo de Rothenfels, 1928/29.

Romano Guardini. Lo que allí se estableció en el marco de numerosas semanas de vacaciones y de trabajo, por la observación concreta de los espacios modificados y por el ejercicio común de la palabra, de los gestos y del canto, supuso una enorme contribución para el catolicismo alemán en general y para la construcción de iglesias en particular, especialmente a la vista de las transformaciones producidas en la Iglesia Católica hasta el Concilio Vaticano II<sup>29</sup>. Al contrario que van Acken, Romano Guardini se apoya básicamente en la esencia de la liturgia<sup>30</sup>, y además considera la objetividad de la fiesta litúrgica y cómo ésta influye en la composición del espacio.

Existe una coincidencia que —hasta donde yo sé— sólo ha sido mencionada una vez y de forma escueta en la literatura alemana<sup>31</sup>, y que quizás —y permítanme que lo mencione en este lugar— demuestra más conexiones entre España y Alemania que las que conozco hasta ahora, que ayudan a la comprensión de la liturgia y a la construcción de iglesias. Romano Guardini publica en el año 1918 un pequeño tomo con el título *Vom Geist der Liturgie* (El espíritu de la liturgia)<sup>32</sup>, del que explicaré en seguida la enorme influencia que ha tenido en la construcción de iglesias en Alemania. En el mismo año aparece en Barcelona el libro *El valor educativo de la liturgia católica*<sup>33</sup> de Isidro Gomá y Tomás, que posteriormente llegaría a ser Primado de España. No quiero hacer especulaciones sobre sus influencias específicas en la construcción de iglesias en España, pero tal vez merezca la pena investigar este asunto con más profundidad.

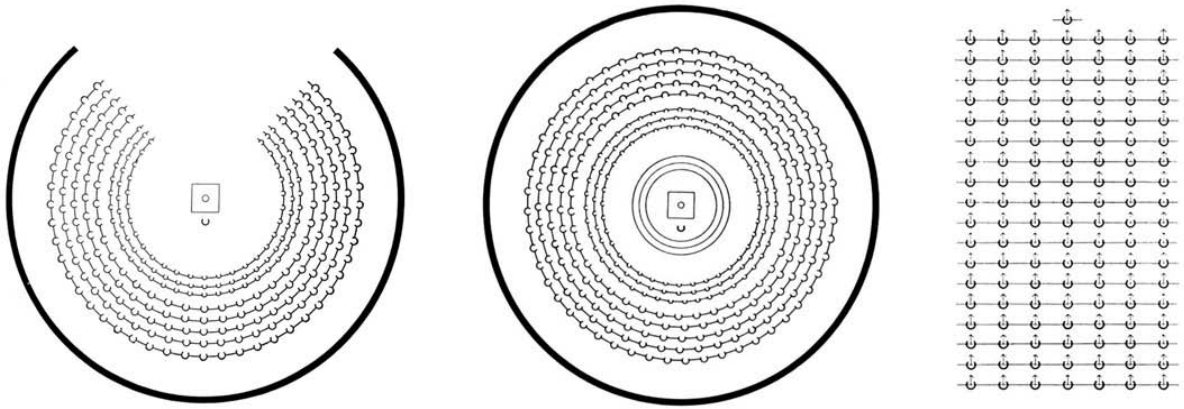
Volvamos a Romano Guardini: también se le califica como impulsor y creador del Movimiento Litúrgico (Hans Maier). Con el pequeño tomo ya mencionado *Vom Geist der Liturgie*, así como con *Liturgische Bildung* (Formación litúrgica)<sup>34</sup> y *Von Heiligen Zeichen* (Signos sagrados)<sup>35</sup>, crea un nuevo punto de vista. En ellos busca honradamente respuestas a estas

personally and thus wrote the following words: «At the threshold of the century, experiencing the greatness of community life, the autonomous ego moved on to the discovery of you, of us, of the community, of the Church. It was not a protest or a rebellion and there was no disobedience in it»<sup>28</sup>.

The Castle of Rothenfels-am-Main, near Würzburg, is a place where these changes may be seen. It was purchased shortly after the First Great War by the Quickborn association of Catholic youth and totally refurbished from 1924 on by the architect Rudolf Schwarz, together with the active participation of the future castle chaplain, Romano Guardini. What went on in that place for several weeks of holidays and work, after the concrete observation of modified spaces and the joint conversations, gestures and chants made an enormous contribution to German Catholicism in general and church-building in particular, specially in view of the changes undergone by the Catholic Church till the II Vatican Council<sup>29</sup>. As opposed to Van Acken, Romano Guardini is based on the essence of the liturgy<sup>30</sup> and also considers the objectiveness of the liturgical feast and how it impacts the spatial composition.

There is a coincidence which, as far as I know, has only been quoted once and briefly by the German literature<sup>31</sup> and which may show more connections between Spain and Germany —let me mention it here and now— than those known so far and which foster the comprehension of the liturgy and the building of churches. Romano Guardini published in 1918 a small volume titled ca «*Vom Geist der Liturgie*» (About the Spirit of Liturgy)<sup>32</sup>. I will try to explain the huge impact it has caused on church-building in Germany. The book «*El valor educativo de la liturgia católica*» (The Educational Value of the Catholic Liturgy)<sup>33</sup> by Isidro Gomá y Tomás who would later become Primate of Spain was published the same year. I would not wish to speculate on its specific influences on church-building in Spain but it may be worth researching this subject in greater depth.

Let us return to Romano Guardini: he was also quoted as the promoter and creator of the Liturgical Movement (Hans Maier). With the already-mentioned small book «*Vom Geist der Liturgie*», as well as «*Liturgische Bildung*» (Liturgical Education)<sup>34</sup> and «*Von Heiligen Zeichen*» (About Sacred Symbols)<sup>35</sup>, he created a new viewpoint. In his books, he honestly searched for answers to those questions —which are not just with regard to his time— and he also provides recommendations about a specific know-how and points towards a new line of thought. He explains the relativity of personal devotion, of popular celebrations and of the maximum forms



Rudolf Schwarz, esquemas teóricos sobre la configuración del espacio culto (del libro *Vom Bau der Kirche*, 1938): el anillo abierto, el anillo cerrado y el camino.

of liturgy, pointing out the nonsense of any liturgy directed exclusively to God. He analyses simple actions and symbols and says that a relaxed contemplation and a serious execution will take us to the primitive essence and to a decent behaviour. According to his diagnosis: «Our time is ripe for liturgy due to our interior need. We must learn to express our inside on the outside and to read our inside from the outside. We must be able to accept symbology again»<sup>36</sup>. Guardini's thoughts and ideas refer to the basic understanding of the liturgy and thus, even nowadays, they foster a change in religious life —provided they are taken seriously— and properly applied.

These works were done at Rothenfels Castle and formulated as theoretical writings or instructions to follow a direction, and found their particular expression in the transformation of the Chapel and Hall of the Knights<sup>37</sup>. The small chapel, which had been used by the villagers of Burg-Rothenfels as a church since 1910, was emptied by Rudolf Schwarz. «We felt that, through our actions, something was destroyed here, since the first thing we created was an empty space. We found the strength to destroy the old because we wanted to try something totally new. To tell the truth, we did not mean to create something empty, but a different abundance»<sup>38</sup>. This abundance was fostered by those who gathered here to pray and to celebrate the Eucharist. These were very deep thoughts, as shown by a lighting chart explaining the lighting recommended by the various gatherings.

Schwarz formulates the idea of the new church-building even more clearly with the transformation

preguntas —que no sólo son de su tiempo—, da indicaciones sobre un modo de hacer concreto e indica una dirección de pensamiento. Explica la relatividad de la piedad personal, de las celebraciones populares y de las formas máximas de la liturgia, e indica el sinsentido de toda liturgia que apunte solamente a Dios. Analiza los actos y signos sencillos y señala cómo una contemplación tranquila y una ejecución seria nos trasladan a la primitiva esencia y a un comportamiento digno. Su diagnóstico dice: «Nuestro tiempo está maduro para la liturgia por nuestra necesidad interior. Debemos aprender a expresar nuestro interior en nuestro exterior, y leer del exterior nuestro interior. Tenemos que volver a ser capaces de aceptar la simbología»<sup>36</sup>. Los pensamientos e ideas de Guardini se refieren a la comprensión básica de la liturgia, y por eso llevan —siempre que se toman en serio y se aplican adecuadamente— a un cambio en la vida religiosa, incluso todavía hoy.

Estos trabajos, hechos en el castillo de Rothenfels, formulados como escritos teóricos o como instrucciones para seguir una trayectoria, encontraron una expresión especial en la transformación de la Capilla y de la Sala de los Caballeros<sup>37</sup>. La pequeña capilla, que había sido utilizada desde 1910 por los habitantes del pueblo de Burg-Rothenfels como iglesia, fue vaciada por Rudolf Schwarz. «Sentíamos que por medio de nuestros actos, algo era destruido aquí, ya que lo que primero creamos fue un espacio vacío. Encontramos el valor para destruir lo viejo porque queríamos probar algo totalmente nuevo. A decir verdad, no queríamos crear algo vacío, sino crear una abundancia distinta»<sup>38</sup>, una abundancia que sustentaban aquellos que se reunían aquí para rezar y para celebrar la eucaristía. Estos eran pensamientos muy profundos, como pone de manifiesto un esquema de luces que muestra la forma de iluminación que se recomienda para los distintos tipos de reuniones.





Rudolf Schwarz, iglesia del Día de Corpus (Fronleichnamskirche), Aquisgrán (Alemania), 1928/30.

of the Hall of Knights into a party and celebration hall. «The only equipment in the hall was 100 stools, small black wooden cubes. That was all. The architecture became a clean white container. The other space, the live one, should be created by the community itself... It is beautiful when the sacred space melts totally with the community and in their actions, when it is built through the liturgy, when it disappears again with it and when every architectural action is disposed of. There is nothing else in space at first and later, nothing else is left but space: the Lord has passed by»<sup>39</sup>. Schwarz describes these two spatial solutions with the notions of open ring and closed ring. These expressions sound like prototypes. They are terms belonging to a primitive architecture developed from the basic forms of cultural behaviour»<sup>40</sup>. Architect Rudolf Schwarz wishes to show that they stand for human thinking and making. Thus, when he talks about a parish community, it is distributed as a horseshoe, along three sides of the space, looking at centre with the altar raised on some stairs. Every glance is directed towards it; they are grouped and thus directed outside the space. With the closed ring, he refers to the ideal shape of a circle. The altar is in the centre. Everything is directed to it: «A big hall is not required in order to celebrate the Lord's Eucharist. The only thing needed is a table at the centre and a dish with bread and a chalice with wine upon it. The table can be decorated with candles and it can be surrounded with chairs for the community. That is all: table, space and walls constitute the simplest church»<sup>41</sup>. Another basic shape to which he properly refers is the path. To him, this is a transformation of the open ring, the possibility to adapt the configuration to a bigger community, given that the orientation towards the altar is perfected in everyone's common orientation. They can all walk towards their meeting with God and, thus, the imagined procession has its goal. The first German churches to be built with armoured concrete can be mentioned as a specific example: the church of the Holy Sacrament (Fronleichnamkirche) in Aachen<sup>42</sup>. Rudolf Schwarz led the Aachen School of Fine and Applied Arts since 1926, and he made several projects for that church along 1929 (four at least). Even after he began the works, during 1930 Passover, several minor changes took place and the final details were decided at that time. The community celebrated the consecration of their church on 21 December 1930. Saint Makai became a role model for 20th century church-building, and not only in Germany, but also abroad. Hermann Baur, an architect who

Schwarz formula la idea de la «nueva construcción de iglesias» aún más claramente con la transformación de la sala de los caballeros en una habitación para fiestas y celebraciones. «Como único equipamiento, la habitación tenía cien taburetes, pequeños cubos negros de madera. Esto era todo. La arquitectura se convirtió en un recipiente limpio y blanco. El otro, el espacio vivo, lo debería crear la comunidad por medio de sus reuniones. Aquí se hizo realidad esta idea: que una comunidad puede crear espacios por sí misma... Es hermoso cuando el espacio sagrado se funde totalmente con la comunidad y en sus actos, cuando se construye por medio de la liturgia, cuando desaparece otra vez con ella y cuando se prescinde de cualquier actuación arquitectónica. Al principio no hay nada más que el espacio, y después no queda nada más que el espacio: el Señor ha pasado»<sup>39</sup>.

Schwarz describe estas dos soluciones espaciales con las nociones de *anillo abierto* y de *anillo cerrado*. Estas expresiones parecen prototipos. Son términos de una arquitectura primitiva, desarrollada desde las formas básicas del comportamiento cultural<sup>40</sup>. El arquitecto Rudolf Schwarz quiere mostrar con ellos que son expresión del pensar y del hacer humanos. Así, cuando habla de un *anillo abierto* en el cual una comunidad parroquial se coloca en forma de herradura, según tres lados de este espacio, dirigidos hacia un centro en el que está situado el altar elevado sobre unos escalones, todas las miradas se dirigen hacia él, son aglutinadas y se dirigen de esta forma fuera del espacio. Con el *círculo cerrado* se refiere a la forma ideal de un círculo. En su centro está el altar. Todo se dirige hacia él: «Para celebrar la eucaristía del Señor no hace falta una habitación muy grande. Sólo hace falta en el centro una mesa, y sobre ella un plato con pan y un cáliz con vino. La mesa se puede adornar con velas y rodearla con asientos para la comunidad. Esto es todo. Mesa, espacio y paredes forman la iglesia más simple»<sup>41</sup>.

Otra forma básica de la que habla con todo derecho es la del «camino». La ve como una transformación del «anillo abierto», una posibilidad de configuración adecuada para una comunidad mayor, puesto que en la orientación común de todos se perfecciona la atención hacia el altar. Se puede ir al encuentro de Dios conjuntamente, y de esta manera, la procesión imaginada tiene una meta.

Como ejemplo concreto de esto se pueden mencionar las primeras iglesias en Alemania que fueron construidas con hormigón armado: por ejemplo, la iglesia del Santísimo Sacramento («Fronleichnamkirche») en Aquisgrán<sup>42</sup>. Desde 1926, Rudolf Schwarz dirige la Escuela de Artes y Oficios de Aquisgrán, y a lo largo del año 1929 elabora varios proyectos para esta iglesia (por lo menos cuatro). Incluso después de comenzar la obra, en la Pascua de 1930, se efectuaron varios pequeños cambios; y durante la misma se decidieron los últimos detalles. El 21 de diciembre de 1930, la comunidad celebró la consagración de su iglesia.

«San Makai» se convirtió en un ejemplo a seguir en la construcción de iglesias del siglo XX. Y no sólo en Alemania, sino también más allá

de sus fronteras. Hermann Baur, un arquitecto amigo de Rudolf Schwarz, dice que con St. Fronleichnam todo lo que había estado en el aire sobre la construcción de iglesias hasta finales de los años veinte, había sido expuesto de una forma válida. Todo lo meramente accidental, todas las formas decorativas que se habían producido alrededor de la construcción de iglesias fueron eliminadas, casi barridas. La arquitectura yace aquí como última desnudez, como envoltura de un espacio con unas medidas perfectas —el elemento base de la conducción de la luz— que sirven al culto y a la razón de ser de una casa para Dios.

La descripción más completa de este edificio procede de la pluma del mismo arquitecto: «Entonces recibí el encargo de construir la Fronleichnamkirche en Aquisgrán. La decisión provenía del comitente, que quería combinar la iglesia con un culto eucarístico especial. Para nosotros llegó a ser un concepto: la iglesia no sólo debería llamarse del Cuerpo del Señor, sino que también debía llegar a serlo.

»Es muy fácil describir esta iglesia porque tiene muy pocos elementos, básicamente dos: la zona para la comunidad, desacostumbradamente alta, y una nave lateral muy baja. Las dos juntas forman un rectángulo perfecto sobre el plano. Hasta la altura de la nave lateral, la construcción está completamente cerrada. No tiene ventanas y las puertas son piezas planas de acero que fueron recubiertas de cobre. Detrás de los muros opacos no existe nada más que puro espacio interior. Después de la última esquina de la nave lateral se llega a un atrio que recibe toda la luz a través de un gran paño de vidrio. Como material de construcción se eligió el vidrio, porque posibilita la visión pero no el acceso. Desde el atrio y a través de la pared de cristal se puede ver la nave lateral con sus confesionarios, el *Vía Crucis* y el altar de María y, con ello, el muro ciego de la nave mayor y, al final, el altar. De esta manera se ha conseguido un filtro ante el lugar santo por medio de diversos habitáculos, y el camino hasta allí está obstaculizado. La nave lateral se abre a la nave mayor en toda su longitud; un solo pilar, en el centro, soporta la pared superior. La nave mayor es un espacio único, perfecto. El suelo, acabado con piedra azul oscura, termina en los escalones que suben hasta el altar; y allí se hace más valioso, de mármol de Namur, así como el altar. Pero no existe un 'sancta sanctorum' separado: el pueblo y su Señor están en el mismo espacio común, que está rodeado de altas paredes blancas. La luz entra desde arriba a través de una hilera de ventanas cuadradas, cae por encima del altar y desaparece. La pared del altar carece de ventanas.

»Hemos tratado de conseguir formas simples, básicas, en forma de cubo, y hay que mencionar que sólo las cruces ceremoniales de piedra son cilíndricas. La luz artificial procede de lámparas que están colgadas del techo por medio de cables forrados de seda en forma de espiral. Pueden encenderse en grupos, y de esta manera se puede crear espacio a través de la luz. La luz llega a ser un material de construcción»<sup>43</sup>.

De esta manera se crea un espacio eclesial en medio del suburbio caótico de Aquisgrán, cuyo principio es la caja: el espacio único sin columnas. Hasta el día de hoy se ha discutido mucho sobre la desnudez de este habitáculo.

*was a friend of Rudolf Schwarz, said that with St. Fronleichnam everything which had been unclear about church-building until the late 20s had been adequately explained. Everything which was purely accidental, every decorative shape which had been used for church-building had been eliminated, almost vanquished. Architecture emerged as the final nakedness, as the cladding of a space with perfect measurements —lighting as the key element— at the service of the cult and as a raison d'être for the house of God.*

*The most complete description of that building comes from the same architect: «I was assigned to build the Fronleichnamkirche in Aachen. The decision was made by the client who wanted to combine the church with a special Eucharist service. This was the concept that we followed: the church should not only be called Lord's Body, it should also become it.*

*»This church can be described very simply, since it has a few elements, basically two: the community area which is unusually high and a very low side nave. Both of them constitute a perfect rectangle on the plan. The building is totally closed up to the height of the side nave. There are no windows and the doors are flat steel pieces covered in copper. There is nothing behind the opaque walls but pure interior space. After the last corner in the side nave, you reach an atrium receiving all of the light through a big glass pane. Glass was chosen as building material because it allows vision but not access. The side nave and its confession booths may be seen through the atrium and through the glass wall, as well as the way of the cross and Mary's altar, together with it, the blind wall of the main nave and, finally, the altar. Thus, a filter before the holy place has been achieved by means of different rooms, thus hindering the way towards it. The side nave opens in its whole length to the main one. One pillar, at the centre, is holding the upper wall. The main nave is a perfect and unique space. The floor is finished with dark blue stone and it ends at the stairs leading to the altar. It becomes more valuable there, made of Namur marble, as well as the altar. But there is no separate sancta sanctorum: the people and their Lord are in the same common space surrounded by white walls. Light comes in from above through a row of square windows, it falls on the altar and disappears. There are no windows in the altar wall.*

*»We have tried to obtain simple, basic cube-like shapes. It is worth mentioning that only the ceremonial stone crosses are cylindrical. Artificial light comes from lamps hanging from the ceiling by spiral silk-wrapped wires. They can be switched*



*on group by group and thus create space through light. Light becomes a building material»<sup>43</sup>. This is how a church space was created in the midst of Aachen's chaotic outskirts, a space based on the box principle: a single column less space. Much has been said so far about the nakedness of this dwelling. Shortly after the construction was completed, Romano Guardini described this church by saying that this way of building was already present in medieval mysticism: «This is not a void, this is silence! God is in silence». He added: «With regard to the lack of figures in this holy place, the void is also a figure. There is no contradiction: a void which is correctly formed as regards space and surface is not a rejection of them, but quite the opposite. The relationship is the same one, such as the one between silence and speech. As soon as people get used to it, they feel a mysterious presence in it expressing the holiness of that which goes beyond any shape and name»<sup>44</sup>. Rudolf Schwarz also assigned in this instance the later artistic finishings to his colleagues from Aachen School of Fine Arts. Hans Schwippert designed the benches, while Anton Schickel took care of the gold and silversmithing, together with his students and those from Wilhelm Giesbert's class. The way of the cross was made by Wilhelm Rupprecht, while the eternal light chandelier and the small altar cross were made by Schwerdt, and the tabernacle by Walter Ditsch. According to Schwarz, the church space is basically divided into three areas: the first one is this world's space, where people gather; that is, the church nave; the second one is the threshold area, where Jesus Christ lives (in Aachen that would be the presbytery above the tiers); and the third one, behind it, would be «God's unreachable place»<sup>45</sup>, the place where we address our prayers, the dimension from which we receive God's answer: the tabernacle and the empty white wall. I have mentioned as archetypal the ideal notions of the open ring, the closed ring and the path. Schwarz also mentions the light chalice and the dark chalice: the latter is some sort of open ring looking upwards and the former is a parabola. There are two more, not worth mentioning here for clarity purposes<sup>46</sup>. With that, Rudolf Schwarz sets the bases which cannot be ignored if we are discussing about contemporary religious architecture. They are valid themselves and contain the history of religious architecture, given that they develop «the two main basic shapes (...), the central one and the longitudinal one, the central building and the longitudinal one»<sup>47</sup>. Something happened at Rothenfels Castle which necessarily left a trace. Direct perception and the experience of worshipping in a small —and*

Poco después de acabada la construcción, Romano Guardini hace una descripción de esta iglesia. Indica que ya en la tradición de la mística medieval existe esta manera de construir: «Esto no es un vacío; ¡esto es silencio! Y en el silencio está Dios». Y añade: «En cuanto a la falta de imágenes de este lugar santo, el vacío en sí ya es una imagen. Dicho sin contradicción: un vacío correctamente formado respecto al espacio y la superficie no es ninguna negación de ellos, sino el polo opuesto. La relación es la misma, como la del silencio con la palabra. Tan pronto como el hombre se acostumbra a ello, siente en ella una presencia misteriosa, que expresa la santidad de aquello que sobrepasa cualquier forma y nombre»<sup>44</sup>.

También en este caso, Rudolf Schwarz encomienda a sus colaboradores de la Escuela de Artes de Aquisgrán el posterior acabado artístico. Los bancos los diseña Hans Schwippert; del trabajo de orfebrería se encarga Anton Schickel, con alumnos suyos y de la clase de Wilhelm Giesbert. El *Vía Crucis* lo ejecuta Wilhelm Rupprecht, el candelabro de la luz eterna y la pequeña cruz del altar Fritz Schwerdt, y el sagrario lo hace Walter Ditsch.

Para Schwarz, el espacio de la iglesia se divide básicamente en tres zonas: el espacio de este mundo, en el que se congrega el pueblo, que es la nave de la iglesia; la zona del umbral, allí donde vive Cristo (en Aquisgrán, esto sería el presbiterio sobre el graderío), y detrás «el lugar inaccesible de Dios»<sup>45</sup>, el lugar al que dirigimos nuestras oraciones, la dimensión de la que recibimos la contestación de Dios: el tabernáculo y la pared blanca vacía.

He mencionado como prototípicos los esquemas ideales del «anillo abierto», el «anillo cerrado» y el «camino». Schwarz menciona también el «cáliz claro» y el «cáliz oscuro»: éste último es una especie de anillo abierto orientado hacia arriba, y aquél, una parábola. También hay otros dos, cuya mención aquí no nos aclararía nada<sup>46</sup>. Con esto, Rudolf Schwarz sienta unas bases que no pueden ser ignoradas en la discusión sobre la arquitectura religiosa hasta nuestros días. Son válidas en sí mismas y contienen la historia de la arquitectura religiosa, ya que desarrollan las «dos grandes formas básicas (...), la forma central y la forma longitudinal, la construcción central y la construcción longitudinal»<sup>47</sup>.

En el castillo de Rothenfels ocurrió algo que, necesariamente, ha tenido que dejar huellas. La percepción directa, la experiencia de la memoria del culto en un círculo pequeño —y también grande— han tenido su efecto en el posterior desarrollo de la comprensión de la liturgia. Por un lado, los que habían participado en estas celebraciones y convivencias en el castillo de Rothenfels son los que han expandido estas ideas. Por otro, ocurrió algo que no admite vuelta atrás: la presencia del Señor ha sido iluminada, el «lumen praesens» habita entre nosotros, el altar ha ocupado el centro del mundo.

Romano Guardini<sup>48</sup>, el guía paternal de Quickborn, habló —independientemente de cualquier acontecimiento concreto— del ambiente que se vivió a principios de los años veinte del siglo pasado con las siguientes palabras: «Un acontecimiento religioso de insospechado alcance está

teniendo lugar: la Iglesia despierta en las almas»<sup>49</sup>. Esta imagen se ajusta muy bien a la descripción de la situación en la que se encontraba el catolicismo en los años y décadas siguientes.

La confluencia de personalidades y las circunstancias del castillo de Rothenfels fueron tan excepcionales, que la semilla sembrada germinó y dio frutos. «No fue por Rothenfels, pero sin Rothenfels no hubiera ocurrido que la lengua materna relevase al latín en la Iglesia de una forma natural, sin ningún gesto revolucionario. No fue por Rothenfels, pero sin Rothenfels no hubiera ocurrido que la comunidad participase en el cáliz eucarístico. La Iglesia había exigido a esta generación de pioneros una dolorosa renuncia, y fue imposible que esto surgiera de una juventud que seguía igual que los mayores, conservando su autenticidad y su identidad»<sup>50</sup>.

Era el «kairos» el que se abría camino en esta sociedad, y era como «el paso del Espíritu Santo a través de su Iglesia», como dijo el papa Pío XII en su discurso final al primer Congreso Nacional Litúrgico Pastoral en Asís en septiembre de 1956, refiriéndose al Movimiento Litúrgico.

## OTROS IMPORTANTES CONSTRUCTORES DE IGLESIAS EN ALEMANIA

Aproximadamente al mismo tiempo, Dominikus Böhm planeaba construir varias iglesias, entre ellas, una en Colonia (St. Engelbert) y otra en Regensburg (St. Wolfgang)<sup>51</sup>. En ambas se partió de la idea del espacio central, y sin embargo encontramos en ellas dos versiones muy diferentes de esta idea.

A St. Engelbert (1930/32) el pueblo la empezó a llamar inmediatamente «el exprimidor de limones». Está construida sobre una sencilla planta en forma de círculo, con ocho láminas en forma de parábola que están entrelazadas entre sí. A través de una escalera grande se llega al interior, con una iluminación limitada, y a través de otra escalera se llega al altar, que está colocado de forma caprichosa y con mucha iluminación. Se respetó la exigencia de una construcción central y se colocaron seiscientos asientos alrededor. El espacio se concentra en el altar, ayudado por dos escaleras, así como por la trayectoria de la luz.

St. Wolfgang fue construida pocos años después, entre 1938 y 1940. Aquí encontramos un diseño parecido al de St. Engelbert, aunque esta vez hecho sobre una base elíptica. El representante, no de los arquitectos, sino de los promotores, Josef Habbel, exigió la aplicación consecuente de la idea del espacio central. Por la escasez de materiales a causa de la guerra, no se pudo construir la iglesia con hormigón armado por fuera y pilares de acero por dentro, sino con arcos de piedra sobre una cruz griega como diseño básico. Los arcos de piedra hacían que la construcción pareciera más imponente. Tiene una entrada baja y a la vez amplia, seguida de un espacio principal alto, más luminoso y en general relativamente estrecho. La impresión de catedral que transmite se refuerza por la colocación de los focos litúrgicos. El gran zócalo del altar, conjuntamente con el bloque del mismo, colocado en el centro, abre nuevos caminos para el desarrollo de las iglesias y de la liturgia en Alemania (y en otros lugares).

*also big— circle had their impact on the later development of the comprehension of the liturgy. On the one hand, those who had taken part in those celebrations and gatherings at Rothenfels Castle are the ones who promoted these ideas. On the other hand, something irretraceable occurred: the Lord's presence was lit up, the lumen praesens lives among us; the altar has occupied the centre of the world.*

*Romano Guardini<sup>48</sup>, the guiding father of Quickborn, spoke thus about the atmosphere experienced in the early 20s of the past century—regardless of any specific event—: «A far-reaching religious event is taking place: the Church is waking up in the souls»<sup>49</sup>. This image befits the description of the scenario that the Catholic Church was going through in those years and in the following decades.*

*The meeting of personalities and the circumstances of the Rothenfels Castle were so extraordinary that the seed sown germinated and blossomed. «It was not due to Rothenfels, but without Rothenfels, mother tongues would not have replaced Latin at church in a natural way, with no revolutionary gestures. It was not due to Rothenfels, but without Rothenfels, the community would not have taken part in the Eucharistic chalice. The Church had demanded a painful renunciation from this pioneer generation, and it would have been impossible to emerge from a youth who remained just like their elders, preserving their authenticity and identity»<sup>50</sup>.*

*It was the kairos opening its way through this society, and it was like «the Holy Ghost walking among its Church», according to the words of Pope Pío XII in his last speech of the National Liturgical Pastoral Conference in Assisi, in September 1956, when he referred to the Liturgical Movement.*

### Other relevant church builders in Germany

*Approximately at the same time, Dominikus Böhm was planning to build several churches, one of them in Köln (St. Engelbert) and another one in Regensburg (St. Wolfgang)<sup>51</sup>. Both of them sprang from the idea of the central space, however, they present very different versions of this idea.*

*St. Engelbert (1930/32) was immediately termed by people the lemon squeezer. It is built upon a simple circular plan, with eight intertwined layers in the shape of a parabola. The interior is reached through a big staircase with scarce lighting and the altar is reached through another staircase. The altar is placed in a fussy way, with plenty of light. The space focuses on it, supported by two staircases and by the light trajectory.*

*St. Wolfgang was built a few years later, between 1938 and 1940. Its design is similar to*

*St. Engelbert's, though elliptical this time. Josef Habbel, who was the developers' representative, demanded a consistent implementation of the central space idea. Due to lack of materials as a consequence of the war, the church could not be built using armoured concrete outside and steel pillars inside, so they had to use stone arches upon a Greek cross as the basic design. The stone arches made the building appear grander. The entrance is low but wide and the main space is tall, lighter and relatively narrow in general. The big altar base, together with its block at the centre, opens new paths for the development of churches and liturgy in Germany and in other places.*

*Hundreds of new churches were built during the 50s in Catholic bishoprics and in the Protestant churches of the Länder. «Some of these churches show an excessive search for a new style, nevertheless, some are exceptional», according to the architecture critic G.E. Kidder Smith in the early 60s<sup>52</sup>. Among them, we could undoubtedly quote Saint Lawrence, in Munich-Gern, by Emil Steffann, Mehlem and Siegfried Östreicher.*

*On 27 November 1955 and after 18 months of planning, the most representative work, both by Emil Steffann and as a general example of German religious architecture<sup>53</sup>. Its architectural style is defined by modesty and simplicity. Or, according to Emil Steffann, by its «poverty and simplicity»<sup>54</sup>, «by the balance and authenticity of materials»<sup>55</sup>. It is convincing as a building for a community of 8,000 or 9,000 souls, since it realises the promoter's wish, the Oratorians' priest community: providing a proper image to the celebration of the liturgy as a gathering around the Lord's table.*

*The wide plot was a big prairie with old trees downtown. The requirements were a church, a chapel for the celebration of religious services with children, spaces for the youth (this was done for the first time in Munich archbishopric) and a parish house for several priests. It was surrounded with five-storey housing blocks at the West and by two-storey semi-detached houses at the South. There was a group of small orchards at the East and by a canal, nowadays called Nymphenburg. The architects used the green areas and natural slopes to create a holy zone, with the main church, the attached halls and the parish house arranged in U-shape. Thus, a huge entrance court was made with some kind of porch leading to the church space.*

*The church was made of brick, which was cheaper than armoured concrete. The interior faces of the church are plastered in white, the ceiling frame was built with no joints, but with pinewood planks painted blue with a fishbone drawing. Natural*



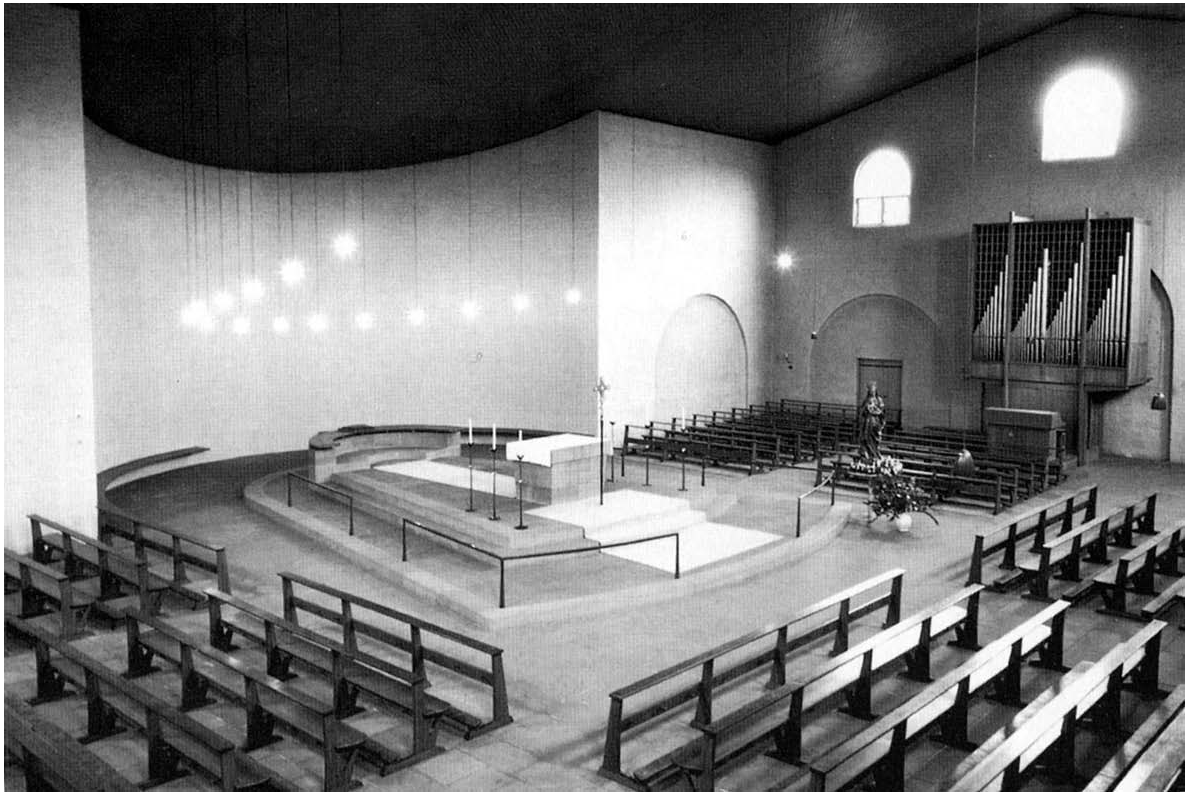
Emil Steffann, San Lorenzo, Munich (1955).

En los años cincuenta se construyeron cientos de nuevas iglesias en los obisposados católicos y en las iglesias protestantes de los Länder. «Algunas de estas iglesias demuestran una búsqueda algo forzada de un nuevo estilo. Sin embargo algunas son magistrales», dijo el crítico de arquitectura G.E. Kidder Smith a principios de los años sesenta<sup>52</sup>. Entre éstas se encuentran, sin duda, San Lorenzo, en Munich-Gern, de Emil Steffann, Mehlem y Siegfried Östreicher.

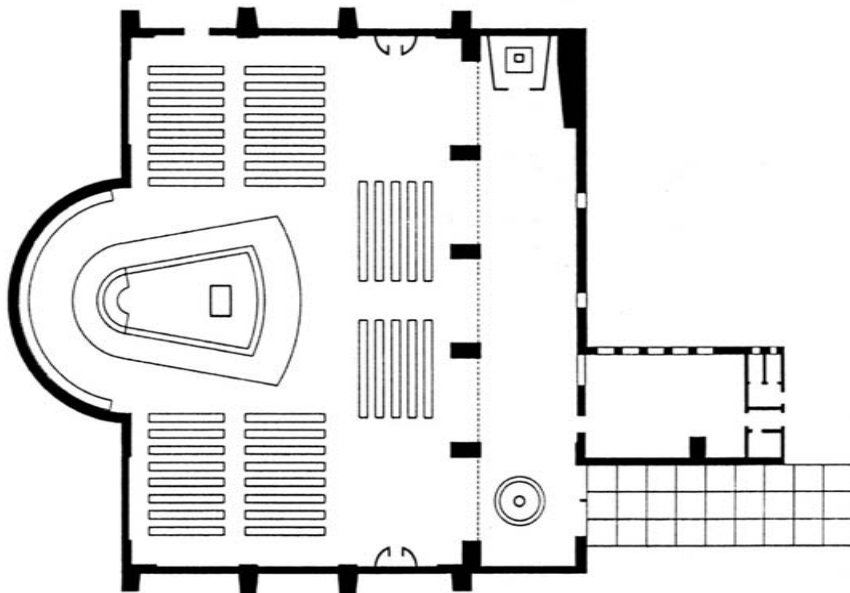
El 27 de noviembre de 1955 y después de dieciocho meses de planificación, fue inaugurada la que, desde el principio, figuró como la obra más representativa tanto de Emil Steffann como de la arquitectura religiosa alemana en general<sup>53</sup>. Su estilo arquitectónico se define por su modestia y sencillez. O como dice Emil Steffann, por su «pobreza y sencillez»<sup>54</sup>, «por el equilibrio y la autenticidad de los materiales»<sup>55</sup>. Convince como construcción para una comunidad de ocho a nueve mil almas, porque realiza el deseo del promotor, la comunidad sacerdotal de los Oratorianos: dar una imagen adecuada a la celebración de la liturgia como reunión alrededor de la mesa del Señor.

El amplio solar era una gran pradera con viejos árboles en el centro del pueblo. Los requerimientos eran una iglesia, una capilla para celebrar servicios religiosos con niños, espacios para la juventud (esto fue la primera vez que se hizo en el arzobispado de Munich) y una casa parroquial para varios sacerdotes. Estaba rodeada por bloques de vivienda de cinco pisos y por casas adosadas de dos pisos al oeste y al sur; al este, por una colonia de pequeños huertos y por un canal, hoy en día el canal Nymphenburg. Los arquitectos usaron las zonas verdes y los desniveles naturales del terreno para crear una «zona santa», con la iglesia principal y con las dependencias anexas y la casa parroquial dispuestas en forma de U, de manera que se creó un gran patio de entrada con una especie de pórtico que conduce hacia el espacio de la iglesia.





Emil Steffan, San Lorenzo, Munich (1955).



grey stones were used for the floor and smoked dark oak wood was used for the benches, doors and confession booths.

Entrance to the church is made through a low attached nave allowing a view into the community square space through five arches. Inside the barn-shaped church, the community gathers around the altar along three blocks or spines coming from the apse. The circle around the Lord's table is complete with a big bench for the priests. Another bench leaning on the apse wall is designed for the choir. The tabernacle for the holy sacrament has its own altar located opposite the baptismal font at the end of the side nave. This configuration had to be specifically authorised by Munich's Cardinal, Julius Döpfner, since it did not correspond to the 50s liturgical protocol. Besides, the altar in the middle of the community was also unusual at that time.

We could continue to describe the original status of this church without any problem, since it is perfectly apt for the current times. This shows to what extent both architects were pioneers in their times, with their configuration of the community space. After the II Vatican Council, there was no need to carry out the compulsory changes to interior spaces. The priest would celebrate mass facing the believers from the late 50s and not after 1965, time when the new provisions came into force. During its construction, the altar and the most relevant elements in the church had been placed in the spot provided by the Church ten years later.

The inside still remains the same as 50 years ago. Then, just like now, light came from three semi-circular arched windows located on top. The original and simple electrical bulbs are still kept inside their copper holders. It still conveys the spirit of Franciscan simplicity and clarity.

A specific chapel for the baptismal font was built one year later, something already planned by Emil Steffann in 1961. There are still plans from the early 60s for a kindergarten, new facilities for the parish centre and a hostel. All of those buildings were built at the Northern side of the big plot, clad in brick.

Saint Lawrence's church in Munich has been a role model from its construction. The community gathering around the spiritual core, i. e., the altar, is still today as it used to be, a useful example for religious architecture, even after year 2000<sup>56</sup>.

#### **Brief theological reflection on the church space**

Saint Lawrence is not very far away from the II Vatican Council, since it provided basically what had already been shown in the church. In order to express it in a theological manner, I would like to recall the

La iglesia se construyó de ladrillo, ya que resultaba más económico que construirla con hormigón armado. Los paramentos interiores de la iglesia están enfoscados en blanco, el entramado del tejado se construyó sin empalmes y fue realizado con tablonos de pino pintados de azul y con un dibujo en espina de pez. Para el suelo se emplearon piedras naturales grises y para los bancos, las puertas y los confesionarios, madera de roble oscuro ahumado.

La entrada a la iglesia se hace a través de una nave baja antepuesta o anexa, que por medio de cinco arcos permite ver el espacio cuadrado para la comunidad. En la iglesia, con forma de pajar, la comunidad se reúne alrededor del altar, en tres bloques o lenguas que provienen del ábside. El círculo alrededor de la mesa del Señor se cierra mediante un gran banco para los sacerdotes. El banco que se apoya en la pared del ábside está pensado para el coro. El tabernáculo, lugar donde se reserva el Santísimo, tiene su propio altar en frente de la pila bautismal que se encuentra al final de la nave lateral. Esta disposición tuvo que ser autorizada específicamente por el cardenal de Munich, Julius Döpfner, porque no se correspondía con el protocolo litúrgico de los años cincuenta. También el altar ubicado en medio de la comunidad resultaba completamente desacostumbrado en esa época.

Podríamos continuar describiendo el estado original de esta iglesia sin ningún problema, ya que tiene perfecta cabida en nuestros días. Esto demuestra en qué manera estos dos arquitectos se adelantaron a los tiempos con su configuración del espacio para la comunidad. Después del Concilio Vaticano II no hizo falta realizar las obligadas transformaciones de los espacios interiores. El sacerdote celebraba la misa frente a los fieles ya desde finales de los años cincuenta y no después de 1965, cuando entraron en vigor las nuevas disposiciones. Durante su construcción, el altar y todos los elementos importantes de la iglesia habían sido colocados tal como diez años después llegaría a ser preceptivo por parte de la Iglesia.

El espacio interior sigue siendo igual que hace cincuenta años. Entonces, como hoy, recibía su iluminación a través de tres ventanas en arco de medio punto situadas en lo alto. Aún conserva sus sencillas bombillas eléctricas originales, dentro de sus soportes de cobre, y sigue transmitiendo el espíritu de la sencillez y la claridad franciscanas.

Al año siguiente se construyó una capilla específica para la pila bautismal, que ya había sido prevista por Emil Steffann en 1961. Existen todavía planos de principios de los años setenta para un jardín de infancia, nuevas dependencias del centro parroquial y un albergue. Todos estos edificios fueron construidos en el lado norte del gran solar y revestidos de ladrillo.

Ya desde el primer momento de su construcción, la iglesia San Lorenzo, en Munich, ha servido como guía. El agrupamiento de la comunidad alrededor de un centro espiritual —el altar— sigue siendo, como antaño, un ejemplo válido para la arquitectura religiosa, y esto también después del año 2000<sup>56</sup>.

## BREVE REFLEXIÓN TEOLÓGICA SOBRE EL ESPACIO ECLESIAL

San Lorenzo no está muy lejos del Concilio Vaticano II, pues allí se recogió especialmente lo que en ella ya se había demostrado. Para expresarlo de forma teológica, quiero recordar las palabras que Emil Josef Lengeling, el gran científico litúrgico de Münster, dirigió a los más eminentes teólogos conciliares de aquel tiempo, especialmente durante la fase de transición de finales de los años sesenta y principios de los setenta: «La liturgia es el diálogo entre Dios y el hombre»<sup>57</sup>. O, dicho de otra manera, ya que la liturgia como celebración de la muerte y resurrección de Nuestro Señor tiene otras dimensiones centrales, significa «la memoria del pasado y, además, la liberación del presente»<sup>58</sup>. La liturgia es, «en su significado más profundo, la actualización de la obra salvadora de Cristo. Es la acción conjunta del representante de Cristo en la tierra y de su Iglesia para la santificación de los hombres y para la glorificación de Dios»<sup>59</sup>.

El lugar en la Biblia en donde se expresa más ampliamente el significado de la liturgia durante la misa es en Mateo 18, 20: «Donde hay dos o tres reunidos en mi nombre, allí estoy Yo en medio de ellos». Esta expresión no se refiere solamente a la celebración de la eucaristía, que va a ser nuestro siguiente punto de referencia, sino a cualquier otra forma de reunión de los creyentes.

Los padres del Concilio Vaticano II constataron que la liturgia «es la acción sagrada por excelencia», «la cumbre a la cual tiende la actividad de la Iglesia y, al mismo tiempo, la fuente de donde mana toda su fuerza»<sup>60</sup>. El espacio arquitectónico que se emplea para ello debe satisfacer unas exigencias muy altas: muy altas tanto desde el punto de vista de la liturgia como en lo que respecta a su forma estética. Tengo que confesar que lo habitual en muchas de nuestras iglesias no es demasiado esperanzador. Por ejemplo, tiestos con flores, moquetas parcialmente gastadas y tableros con testimonios infantiles que, con su mejor intención, hacen referencia a la Primera Comunión o similares. Cosas que, por desgracia, no podemos evitar. Muchas veces, el visitante de una iglesia así se pregunta por qué el lugar del encuentro con Cristo y con Dios tiene precisamente esta forma de expresión; porque las iglesias deben contener muchas cosas, pero nunca cosas que tendríamos en casa entre nuestras cuatro paredes. Hay que decir esto porque, por un lado, es importante tener en cuenta los contenidos litúrgicos teológicos y la forma de la construcción artística; pero también es importante una reflexión sobre la orientación ambiental de nuestras iglesias.

## LA CONSTRUCCIÓN DE IGLESIAS A FINALES DEL SIGLO XX

He subtitulado mi ponencia «En busca de una casa para Dios y para el hombre». Hay varias razones para ello. Nombraré dos. Por un lado, la frase que, según el espíritu de los años noventa, pronunció el arquitecto suizo Mario Botta después de haber construido una serie de capillas e

words addressed by Emil Josef Lengeling, the great liturgical scientist from Münster, to the most eminent council theologians of that time, particularly during the transition phase in the late 60s and early 70s: «The liturgy is a dialogue between God and human beings»<sup>57</sup>. Or, in other words, since the liturgy as the celebration of Jesus Christ's death and resurrection has other central dimensions, it means «the memory of the past and the release from the present»<sup>58</sup>. The liturgy is, «in its deepest meaning, the updating of Jesus Christ's saving action. It is the joint action of Christ's representative on Earth and of its Church for the sanctification of human beings and for God's glorification»<sup>59</sup>.

The exact place in the Bible where the meaning of the liturgy during mass is best expressed is Matthew 18, 20: «For where two or three are gathered in my name, there am I among them». This expression refers not just to the Eucharistic celebration, which will constitute our next reference point, but also to any other means of believers' gathering.

The fathers of the II Vatican Council stated that the liturgy «is the sacred action by excellence», «the summit at which the Church's activity aims, and, simultaneously, the source from which its whole strength derives»<sup>60</sup>. The architectural space used for it should satisfy the highest expectations: very high, both from the liturgical point of view and from its aesthetic form. I must confess that the usual thing in many of our churches is not really hopeful. For instance, we find flowerpots, partially worn carpets and notice boards with kids' testimonials referring—in good will—to the First Communion and similar things. These are unfortunately unavoidable things. Often when visiting a church, we wonder why the meeting place with Jesus Christ and God is expressed particularly so; why is it that churches should contain lots of things, but never those things that we would keep at home. It must be said because, on the one hand, it is important to bear in mind theological liturgical contents and the form of artistic construction; but on the other hand, it is also important to reflect upon the atmospheric orientation of our churches.

### Church-building in the late 20th century

My paper is subtitled *In Search of a House for God and for Men*. There are several reasons for this, of which I will simply mention a couple. On the one hand, the sentence uttered by the Swiss architect Mario Botta following the spirit of the 90s, after having built a series of chapels and even Evry cathedral, near Paris: «When I designed God's house, I also thought of a house for people»<sup>61</sup>. I have also been inspired by a chapter under the same name from the relevant document by the



*German bishops from 2003: «Missionarische Kirche sein. Offene Kirchen. Brennende Kerzen. Deutende Worte» (Be a missionary church. Open churches. Burning candles. Guiding words)<sup>62</sup>. Their long second chapter is titled «Offene Kirchen. Gotteshäuser und Häuser für die Menschen» (Open Churches. God's Houses and Houses for People). In five sections, the bishops deal with the possibilities provided by church buildings for the stakeholders. A beautiful reflection is made: «The church building and its space open God's transcendence to the world. People need these places which are open to Heaven»<sup>63</sup>. These are two basic remarks about the transcendental functions related to the topic of building churches or church buildings, as well as for those who design and inhabit them.*

*What is new about the current building of churches? Few new works are made, although they are more than it is commonly thought, but most of them are church refurbishments. I would like to mention that the current discussion on the use of churches for other purposes is a topic to consider. That is because everything developed so far is the basis on which churches were built and, possibly, in the future they will not be used for that purpose. Now it is about closing down or assigning churches. According to some recent surveys, approximately 2% of German churches were closed down since 1990 and it is expected that approximately 3% of them will be demolished or assigned till 2015. Every occasion on which a church is closed down or demolished is painful, since these buildings were erected as places of God's presence in the world<sup>64</sup>. But we must admit that, unavoidably, we will have to say goodbye to some buildings in a near future. The German Episcopal Conference's document from 2003 deals with these issues, under the title «Re-using Churches», as well as the travelling exhibition «Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts» (Treasures! 20th Century Churches) in which I have collaborated.*

*I would like to use three significant words in order to explain church refurbishments or adaptations in recent years: space, light and liturgy.*

#### Space

*As an introduction, I would like to mention an example of what the idea of an open or closed ring means to me. I will start with an architect's words to a bishop:*

*«As I hand over the key to this house, I believe that, as an architect, I have played a small part in its construction, but I have always been aware of the service that this house will give us. I have dreamt of the following. I have imagined that this house is the place where Christians will meet to live together and to act, to take care of*

incluso la Catedral de Evry, cerca de París: «Cuando diseñé la casa para Dios, también pensé en la casa para los hombres»<sup>61</sup>. Y también me he inspirado en un capítulo con el mismo nombre del importante documento de los obispos alemanes del año 2003: «Missionarisch Kirche sein. Offene Kirchen. Brennende Kerzen. Deutende Worte» (Sed una iglesia misionera. Iglesias abiertas. Velas encendidas. Palabras que guían)<sup>62</sup>. Su extenso segundo capítulo tiene como título «Offene Kirchen. Gotteshäuser und Häuser für die Menschen» (Iglesias abiertas. Casas para Dios y casas para los hombres). En cinco subtítulos, los obispos se ocupan de las posibilidades que ofrecen los edificios de las iglesias para todos los interesados. Ahí encontramos una reflexión tan bella como la siguiente: «El edificio de la iglesia y su espacio abren la trascendencia de Dios al mundo. Los hombres necesitan de estos lugares que abren el cielo»<sup>63</sup>.

Se trata de dos indicaciones claras sobre las funciones trascendentales que contiene el tema de la construcción de iglesias —o de edificios eclesiales—, y para aquéllos que los diseñan, que los viven.

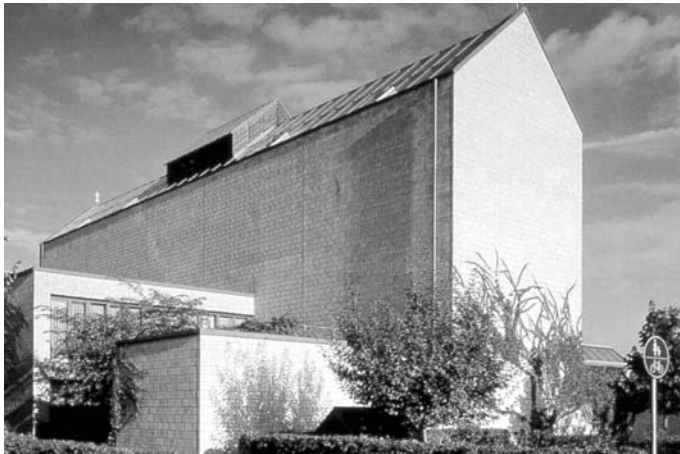
¿Cuál es la novedad en la actual construcción de iglesias? Se realizan pocas obras nuevas, aún siendo más de las que habitualmente se piensa, pero se trata básicamente de reformas de iglesias. Quiero mencionar que la discusión actual sobre la utilización con otros fines de las iglesias es un aspecto a tener en cuenta. Porque todo lo que ha sido desarrollado hasta ahora es la base sobre la que se construyeron las iglesias, y posiblemente, en el futuro, no van a ser utilizadas como tales. Ahora se trata de cerrar iglesias o de cederlas. Según encuestas recientes, desde 1990 se han cerrado aproximadamente el 2% de las iglesias en Alemania, y hasta el año 2015 se calcula que serán demolidas o cedidas aproximadamente un 3%. Cada cierre de una iglesia, cada demolición, produce dolor, pues son edificios que fueron contruidos como lugares de la presencia de Dios en el mundo<sup>64</sup>. Pero hay que admitir que va a ser inevitable que nos tengamos que despedir de algunos edificios en un futuro cercano. De estas cuestiones se ocupa el documento de la Conferencia Episcopal Alemana «Reutilización de iglesias» de 2003, así como la exposición itinerante «Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts» (¡Tesoros! Iglesias del siglo XX), en la cual he cooperado.

Quiero utilizar tres palabras muy significativas para exponer las reformas o adaptaciones de las iglesias en los últimos años: espacio, luz y liturgia.

#### Espacio

Como introducción, me gustaría mencionar un ejemplo de lo que para mí representa la idea de un «anillo», abierto o cerrado. Quiero empezar con las palabras de un arquitecto a un obispo:

«En el momento de entregarle la llave de esta casa, pienso que, como arquitecto, he tenido una pequeña parte en su construcción, pero siempre he sido consciente del servicio que esta casa nos va a prestar. He soñado lo siguiente. Me he imaginado que esta casa será un lugar donde se encuentren



Ottokar Uhl, San Judas Tadeo, Karlsruhe-Neureut, 1979/89.

los cristianos para convivir y actuar, para ocuparse los unos de los otros, para poner una señal en el mundo. Me he imaginado que de esta casa saldrán preguntas incómodas para una sociedad opulenta y saciada, que desembocarán en unos cambios en la sociedad alejados de la violencia, con una fuerza y dinámica que experimentamos en Alemania del Este en estos días. Me he imaginado que esta casa podría ser el lugar de la Idea, de la discusión abierta, sin coacciones, dentro de la Iglesia. Me imagino que será una casa para llorar y para reír, para todos aquellos que viven en ella, que será un centro para las obras de los hombres, para unas obras que se expandirán con un significado universal lejos de aquí»<sup>65</sup>.

Estas palabras las pronunció el arquitecto austriaco Ottokar Uhl el 3 de diciembre de 1989, en su discurso al arzobispo Oskar Saier durante la entrega de la iglesia San Judas Tadeo en Karlsruhe-Neureut<sup>66</sup>. Este discurso fue el final de un proceso de desarrollo y comunicación que duró casi diez años: Uhl ganó un concurso para la construcción de una iglesia en el año 1980. Este encargo y su participación activa para la concreción del proyecto finalizaron con aquellas palabras.

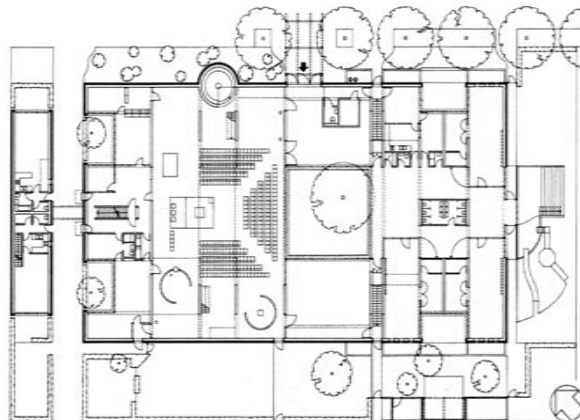
En el complejo están integrados la iglesia, un jardín de infancia, una sacristía y la vivienda del sacerdote. Ottokar Uhl construyó un espacio de forma transversal en el que la comunidad se reunía alrededor de un zócalo en forma de T. La idea de variar los espacios según el tamaño de la comunidad no fue llevada a la práctica, pero es significativa la disponibilidad del espacio para reaccionar a composiciones distintas de la comunidad. Desde la reunión de los creyentes, surge cada vez una nueva forma de liturgia: un intercambio entre Dios y el hombre. Según las diversas situaciones de comunicación, los hombres contestan a la palabra de Dios mediante su adoración, con la oración o con cánticos, creando con ello una nueva unión. Podemos imaginar distintas figuras de este espacio.

*each other and to place a sign in the world. I have figured out that uneasy questions to a safe and rich society will leave this house, and that they will trigger some changes in that society, detached from violence, with the strength and boost experienced nowadays in Eastern Germany. I have imagined that this house could be a place for Ideas, for open discussions, without coercion, inside the Church. I guess that this house will be for tears and laughter, for all who live in it, for some works which will acquire a universal meaning far away from here»<sup>65</sup>. These were the words by the Austrian architect Ottokar Uhl on 3 December 1989, during his speech before Archbishop Oskar Saier during the delivery of Saint Jude Thaddeus church in Karlsruhe-Neureut<sup>66</sup>. This speech marked the ending of a development and communication process lasting almost a decade: Uhl won a tender for building a church in 1980. This assignment and his active participation in the materialisation of the project ended with those words.*

*The facilities comprise a church, a crèche, a sacristy and the priest's house. Ottokar Uhl built a transversal space where the community gathered around a T-shaped plinth. The idea of changing the spaces according to the community size was not realised, however it is significant that the space can adapt, reacting to different configurations of community. The gathering of believers always creates a new form of liturgy: an exchange between God and human beings. Depending on the various communicative scenarios, people answer God's words by worshipping him, with prayer or with singing, thus creating a new union. We could imagine different figures in this space. The Munich Heart of Jesus (Herz-Jesu) church is completely different. This is an example of the so-called path scheme for the assembly. It was completed in 2000, when a young team of Munich architects (Allman-Sattler-Wappner) won a tender for projects. A new church had to be built since the old one was burnt. They built the best-known church in recent years, both at domestic and international levels. The most striking are two huge doors, 14.20 m high and 18.80 m wide. The blue glass surfaces were designed by the artist Alexander Beleschenko, still living in England. Beleschenko carved with nails—following his own calligraphy specifically designed for this work—several texts from Saint John's gospel. These gates are usually closed and the entrance is a simple double door in the centre of the main façade. You need to go through a very low, almost stifling corridor in order to reach a wide and well-lit space: the house inside the house principle has been practised here. The*



Ottokar Uhl, San Judas Tadeo, Karlsruhe-Neureat, 1979/89.





Allmann Scattler Wappner, iglesia del Corazón de Jesús (Herz-Jesu), Munich-Neuhausen, 1996/2000.

Completamente distinta es la iglesia del Corazón de Jesús (Herz-Jesu) de Munich<sup>67</sup>. Es un ejemplo del llamado «esquema camino» para la asamblea. Fue terminada en el año 2000, después de que un joven equipo de arquitectos muniqueños, Allman-Sattler-Wappner, ganara un concurso. Había que construir una iglesia nueva porque la antigua se había quemado: y se construyó la iglesia más renombrada de los últimos años, tanto a nivel nacional como internacional. Lo que llama poderosamente la atención son unas puertas inmensas, con una altura de 14,20 m. y una anchura de 18,80 m. Las superficies de cristal azul fueron diseñadas por el artista Alexander Beleschenko, que aún vive en Inglaterra. Beleschenko graba con clavos —en una caligrafía propia diseñada específicamente para esta obra— diversos textos del Evangelio según San Juan. Habitualmente estos portones están cerrados; por ello la entrada es una sencilla doble puerta en el centro de la fachada principal. A través de un pasadizo muy bajo, casi agobiante, se llega a un espacio amplio y luminoso: aquí se ha puesto en práctica el principio «casa dentro de casa». La caja exterior de cristal contiene dentro una estructura de madera. Hacia el altar, las ventanas son cada vez más opacas, y por lo tanto, menos transparentes. En los pies de la iglesia existe un inmenso balcón para el órgano. Los laterales están recubiertos de láminas de madera de arce; por una parte, esto hace que la iglesia tenga una buena acústica, y por otra, que deje pasar una cantidad adecuada de luz. Las láminas también separan de manera visible el altar del espacio perimetral, para que la atención se fije sobre éste. El así llamado «Tapiz de la Cruz» es un diseño de la pareja de artistas Lutzenberger-Lutzenberger. Está realizado de latón y cambia de aspecto según la incidencia de la luz. A la vista del visitante y de la comunidad congregada, se encuentra el gran presbiterio; los bancos laterales que rodean el altar prácticamente no se utilizan.

outer glass box contains a wooden structure. The windows become more and more opaque and less transparent towards the altar. There is a huge balcony for the organ at the foot of the church. The sides are covered in maple wood planks, which enhance the church acoustics and allow a sufficient amount of light to pass through. The planks also separate visually the altar from the perimeter space, so that attention is focused on the former. The so-called Tapestry of the Cross is designed by a pair of artists: Lutzenberger-Lutzenberger. It is made of brass and changes its look depending on the light intensity. The big presbytery can be seen by the visitors and by the community gathered there, while the side benches surrounding the altar are rarely used.

#### Light

Not only medieval cathedrals made obvious the meaning of light for architecture, but also contemporary religious buildings use both artificial and natural light. The Regensburg Bishop opened the new church of Saint Francis in Regensburg-Burgweinting<sup>67</sup> in May 2004. This was a new district needing a church. After some time for planning and a tender called in 1997 and won by Königs Architekten from Köln, a church was built. This church made an extremely interesting contribution to current religious architecture.

As you enter the church through a copper and glass door, you reach a small foyer from which you have an overwhelming view of the interior. The church interior consists of an ellipse with greenish brick walls, no windows and two big uneven grooves. This is an unparalleled event in current religious architecture. The ceiling is made of a Teflon layer allowing light to pass through, which is the main lighting source, together with the indirect light sources. The nave, of rectangular outer shape, possesses three big groups of benches and is a combination between the idea of path and the idea of the core altar. However, this cannot work out well: though the architects managed to avoid a central corridor, the predominant impression is that of a path towards the goal: the altar. The baptismal font is located at the altar side with some benches behind it. It should be expected that no further experiments or artistic-artificial additions will be made at the central part of the church, apart from Robert Weber's proper decoration, from Grafing.

Another example worth showing here is that of the recently consecrated church of St. Florian, located in the Catholic part of the Munich-Riem Ecumenical Centre. The complex was completed last year and, in my opinion, it does not deserve



the adjective ecumenical. The only thing shared by both communities which have built this centre in a huge plot, together with the Munich architect Florian Nagler is the tower. There are two of each: churches, sacristies, parish houses, children's areas, etc.

St. Florian's church main zone is the inner courtyard. As you walk through the double glass door, you find a wide rectangular and well-lit space with three windows. All of the works have been made by the Berliner artist Hella de Santarossa. The presbytery is surrounded by benches on three sides; the altar is at the centre and it receives zenithal lighting. The materials are very humble: clay and a stone slab. It has the shape of a compact rectangle and the clay makes it less monumental than it would appear at first. God's people are oriented towards the altar as the Lord's table, as well as towards the pulpit, which works as God's table in case of the Celebration of the Word. The cross is carved into the huge stained-glass window behind the altar. It can hardly be seen at midday with sunlight, though it will be perfectly visible in the evening when the church is lit up with artificial lighting. The altar piece is still the core for the community gathered there. The faithful are joined in the middle of the nave and the altar remains at the optical centre of the church, leading us to «our only Saviour, Jesus Christ, and to the single Eucharist of the Church»<sup>68</sup>.

#### Liturgy

In the theological sense, it is about the gathering of the community, about a double spiritual movement: from God to people and from people to God. Christ is present in the meeting of the community, in his consecrated representatives, in the Word and in the Eucharist<sup>69</sup>. This presence is materialised in the community space which needs not be a church. Many communities have churches which are presently too big and, for that reason, they are considering how to provide the new liturgy with a new form in the already-existing churches. They are searching for a solution: how to express this scenario properly. The starting point for their considerations deals with the sources and basic topics of the liturgy. We are dealing with a communication event addressed to God, but happening among the community members. Communication in the liturgy framework is much more than a joint exchange: communication is an exchange with God. The *Communio-Räume* (communion spaces)<sup>70</sup> search for an integration of the church-path idea plus the Circumstantes ones. The point is to recall the basic idea of the II Vatican Council in a spatial configuration fostering the comprehension of the



Allmann Scattler Wappner, iglesia del Corazón de Jesús (Herz-Jesu), Munich-Neuhausen, 1996/2000.

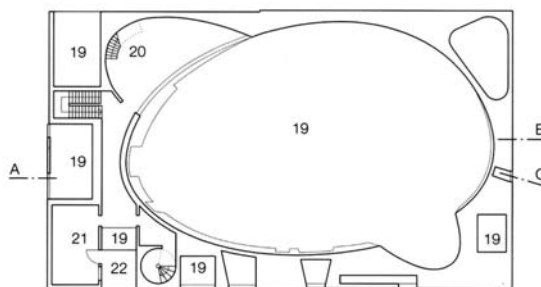
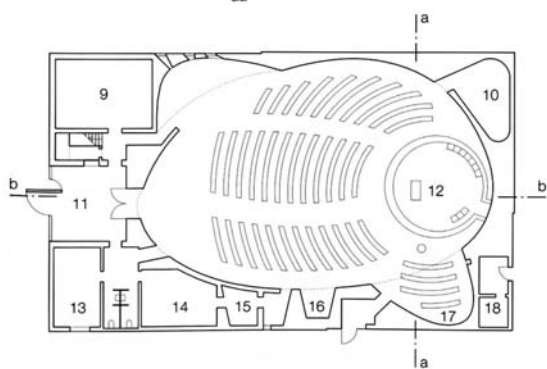
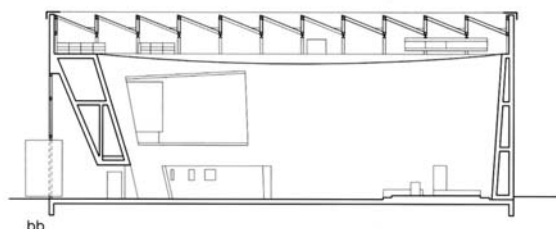
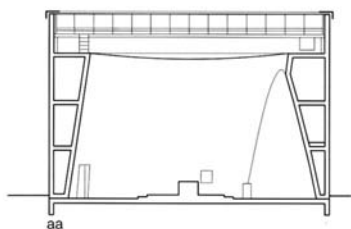
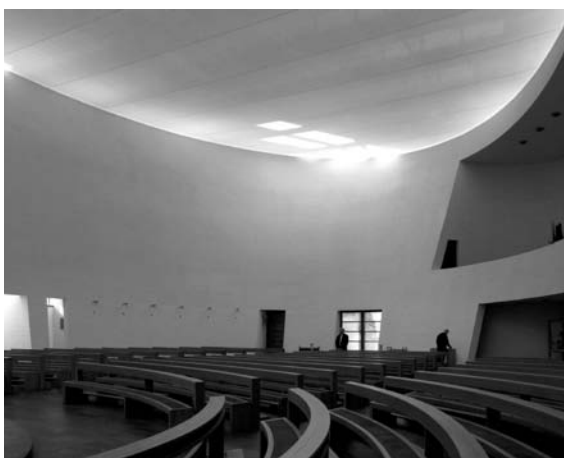
#### Luz

No sólo las catedrales de la Edad Media han hecho patente el significado de la luz en la arquitectura, sino que también en la construcción religiosa de hoy en día se emplea tanto de forma artificial como natural. En mayo de 2004, el obispo de Regensburg inauguró la nueva iglesia de San Francisco, en Regensburg-Burgweinting<sup>68</sup>. Al ser un barrio nuevo, hacía falta una nueva iglesia. Después de un tiempo de planificación y de un concurso que se convocó en el año 1997 y que ganó Königs Architekten, de Colonia, se construyó una iglesia que constituye una aportación extremadamente interesante para la arquitectura religiosa actual.

Cuando se entra en esta iglesia a través de una puerta de cobre y vidrio, se llega a un pequeño vestíbulo desde el cual la impresión del interior es abrumadora. El interior de la iglesia es una elipse con paredes de ladrillo ligeramente verdosas, sin ventanas, y dos grandes muescas de formas desiguales. Se trata de un acontecimiento en la arquitectura religiosa moderna que no tiene parangón. El techo se compone de una membrana de teflón que deja pasar la luz y es, junto con las fuentes de luz indirectas, la principal fuente de iluminación. La nave —que exteriormente presenta una forma rectangular— está provista de tres grandes grupos de bancos, y resulta una combinación entre la idea del camino y la del altar como centro. Pero en el fondo, esto no puede funcionar bien: aunque el arquitecto consigue evitar un pasillo central, predomina la impresión de un camino hacia una meta, el altar. La pila bautismal está emplazada en un lateral del altar, con algunos bancos detrás. Es de esperar que no se hagan más experimentos y añadidos artísticos-artificiales en la parte central de la iglesia, al margen de la acertada decoración de Robert Weber, de Grafting.

Otro ejemplo que quiero mostrar aquí es la recientemente consagrada iglesia de San Florián, situada en la parte católica del Centro Ecuménico





- |                      |                     |
|----------------------|---------------------|
| 9 Space of silence   | 16 Devotions        |
| 10 St Mary's Chapel  | 17 Baptismal chapel |
| 11 Vestibule         | 18 Cemetery chapel  |
| 12 Altar             | 19 Void             |
| 13 Servers' sacristy | 20 Organ loft       |
| 14 Priest's sacristy | 21 Choir practice   |
| 15 Confessional      | 22 Loggia           |

Königs Architekten, San Francisco, Regensburg, 1998/2004.

*liturgy as a space for action, as a free space for the whole community, including the priest and for other services. Everything is addressed to the community here. The meaning of the celebration of the Last Supper with both parts becomes obvious: what is celebrated becomes present here. This new formalisation also offers the chance to re-structure churches which had become too big.*

*The purpose is to find a space for a precise event, for a different altar. Being a circular shape with a single centre, the various parts of the celebration, i.e., the Eucharist and the Celebration of the Word, would be just one again, regardless of their difference. For that reason, the ellipse is the right geometrical and mental shape containing, at least, two central foci: a place for the table of God's words and another one for the bread. The centre is empty and could be occupied by the Passover candle or a similar object, depending on the time of year. Thanks to this empty space in the middle, we could get closer to the transcendent God which cannot be taken in with images or symbols. Albert Gerhards calls this empty core the expectation space: the believers join there because they are expecting something that will take place in the still empty space<sup>71</sup>. Thus, they do not celebrate themselves. The empty core also expresses the expectation of the one who gives himself, the one who will live among the community. The empty core is a reference space.*

*And, finally, the liturgy is simultaneously a space for experimentation, a space to which human beings bring their personal experiences and where that also experience God and Jesus Christ. I will now show an illustrative example: Saint Anthony's church in Stuttgart, built by Hans Herkommer in 1932. The outside and the inside had to be refurbished in the 90s. Besides, it should be born in mind that the community is getting smaller and smaller. The local priest, who is also in charge of two other communities, is a very extroverted person. He took part in several meetings dealing with the issues and requirements of church-building in the late 20th century. There he came across the idea of a new type of meeting, he put it forward to his community and the possibility was widely discussed. The process ends with a clear and precise assignment: the community wishes to have a Communio-Räume-type space in the shape of an ellipse, something which had only been approached theoretically. The orientation of the typical church-path tried to be preserved. Günter Pfeifer, from Freiburg, a Professor at Darmstadt Technical University, won the tender and materialised the guidelines. He is friends with the artist Madeleine Dietz, who won a parallel tender for the same project.*

de Munich-Riem. El complejo fue terminado el año pasado y, según mi opinión, no merece la denominación de Centro Ecuménico. Lo único que tienen en común las dos comunidades que han construido aquí, en este gran solar, de forma conjunta con el arquitecto muniqués Florian Nagler, es la torre. Existen dos iglesias, dos sacristías, dos casas parroquiales, dos zonas infantiles, etc.

La zona principal de la iglesia católica San Florián es el patio interior. Cuando se entra por la doble puerta de vidrio, uno se encuentra en un espacio ancho, rectangular, iluminado, con tres ventanas. Todos son trabajos de la artista berlinesa Hella de Santarossa. El presbiterio está rodeado por bancos en tres de sus lados; el altar está en el centro, iluminado cenitalmente. Sus materiales son sencillísimos: barro y una losa de piedra. Su forma es un rectángulo compacto. El barro hace que la impresión sea menos monumental de lo que parece a primera vista. El pueblo de Dios está orientado hacia el altar como mesa del Señor, así como —en el caso de que se realice la «Celebración de la Palabra»— hacia el ambón como mesa de la Palabra de Dios. La cruz está labrada en el gran vitral que hay tras el altar; al mediodía y con iluminación solar, casi no será perceptible; en cambio, por las tardes, cuando se ilumine la iglesia con luz eléctrica, será perfectamente visible. El centro para la comunidad reunida sigue siendo la pieza del altar. Los fieles se concentran en el centro de la nave, y en el centro óptico del espacio de la iglesia está el altar, que nos dirige «a nuestro único Salvador, Jesucristo, y a la única Eucaristía de la Iglesia»<sup>69</sup>.

## Liturgia

En el sentido teológico, se trata de la reunión de la comunidad, de un doble movimiento espiritual: de Dios hacia el hombre y del hombre hacia Él. La presencia de Cristo la encontramos en la comunidad reunida, en sus representantes consagrados, en la Palabra y en la Eucaristía<sup>70</sup>. Esta presencia se materializa en el espacio para la comunidad, que no necesariamente ha de ser una iglesia. Muchas comunidades tienen iglesias que en la actualidad son demasiado grandes, y por eso están pensando cómo se puede dar una nueva forma a la nueva liturgia en sus iglesias ya existentes. Están buscando una solución: cómo poder dar una expresión adecuada a esta situación.

El punto de partida para sus consideraciones son los orígenes y las cuestiones básicas de la liturgia. Nos encontramos ante un acontecimiento de comunicación que va dirigido hacia Dios, pero que también se produce entre los miembros la comunidad. La comunicación en el marco de la liturgia es mucho más que un intercambio conjunto: comunicación es intercambio con Dios.

La «Communio-Räume» (espacio de comunión)<sup>71</sup> trata de buscar la integración entre la iglesia-camino y la idea de «Circumstantes». Con ello quiere retomar la idea básica del Concilio Vaticano II, en una configuración espacial que favorece la comprensión de la liturgia como espacio de acción, como espacio libre para toda una comunidad, incluido el sacerdote y los lectores, y para otros servicios. Aquí, todo está dirigido a la comunidad.

Se hace patente lo que significa la celebración de la Última Cena con sus dos partes: aquí se hace presente lo que se está celebrando. Esta nueva formalización ofrece también la posibilidad de reestructurar iglesias que han llegado a ser demasiado grandes.

Se trata de buscar un espacio para un acontecimiento preciso, para un altar diferente. Tratándose de una forma circular que sólo tiene un punto central, las distintas partes de la celebración, es decir, la eucaristía y la celebración de la Palabra serían otra vez una sola, no se tendría en cuenta su diferencia. Por eso, la elipse es la figura geométrica y mental adecuada que contiene por lo menos dos focos centrales: un lugar para la mesa de la palabra de Dios y un lugar para la mesa del pan. El centro queda libre, y según la época del año, podría ser ocupado por el cirio pascual o alguna pieza similar. Con un espacio libre en el centro, nos aproximaríamos al Dios trascendente, no abarcable con imágenes o símbolos. Albert Gehrards llama a este centro libre «espacio de expectación»: los fieles se reúnen porque esperan algo, lo que va a acontecer en ese espacio todavía vacío<sup>72</sup>. De esta manera, ellos no se celebran a sí mismos. El centro libre es también la expresión de la expectación del que se da a sí mismo, el que va a habitar en la comunidad. El centro vacío es un espacio de referencia.

Y finalmente, la liturgia es, a la vez, un espacio para experimentar, un espacio en el cual los hombres traen sus experiencias personales, pero donde también experimentan a Dios y a Cristo. Mostraré un ejemplo que lo explica: la iglesia de San Antonio, en Stuttgart, construida en 1932 por Hans Herkommer. En los años noventa se hizo necesaria una renovación de su exterior y de su interior. Además, hay que tener en cuenta que la comunidad cada vez es más pequeña. El sacerdote del lugar, que también atiende a otras dos comunidades, es una persona muy abierta. Asiste a varias reuniones en las que se trata sobre las cuestiones y exigencias de la construcción de iglesias a finales del siglo XX. Allí conoce la idea de una forma nueva de reunión, la presenta a su comunidad y discute extensamente con ella esta posibilidad. El proceso finaliza en un concurso claro y preciso: la comunidad desea un espacio «Communio-Räume» en forma de elipse, una forma que hasta ahora sólo había sido tratada de forma teórica. Se intenta mantener la orientación de la «típica iglesia camino». Günter Pfeifer, de Freiburg, catedrático en la Universidad Técnica de Darmstadt, gana el concurso y pone en práctica las indicaciones. Congenia con la artista Madeleine Dietz, que gana otro concurso paralelo para el mismo proyecto.

Otra manera de actuar se refleja en las transformaciones de iglesias que se fundamentan en el principio de la así llamada «asamblea orientada»<sup>73</sup>. Esa idea de espacio asume las tres funciones básicas de la celebración de la misa. Se distingue entre:

- Proclamación. Durante la misa, una persona se dirige a muchos, es decir, a la congregación. Tenemos a un lector durante la primera y la segunda lecturas y a un sacerdote durante la proclamación del Evangelio y su



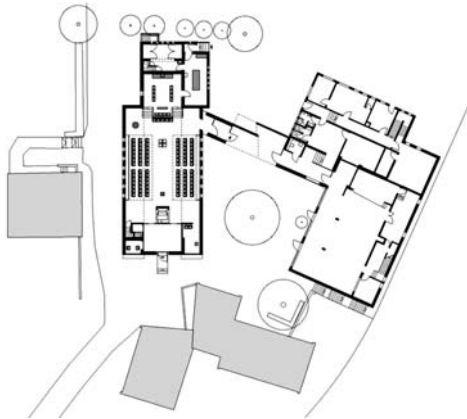
Albert Gehrards, Thomas Sternberg y Walter Zahner, portada del libro *Communio-Räume*, 2003.

*Another way of acting is reflected in the transformation of churches based on the so-called «oriented assembly»<sup>72</sup> principle. This spatial idea assumes the three basic functions of the mass celebration, distinguishing among the following:*

- *Proclamation. During mass, a person is addressing an audience, that is, the congregation. There is a reader for the first and second readings and a priest during the Gospel proclamation and its interpretation. In order to obtain an optimal communication, the reader must be seen and heard by everybody: this is provided by the missal guidelines. The place of the proclamation has top importance inside the church<sup>73</sup>. A scarcely studied location may cause the Word to sound like any other word.*
- *Prayer. During the joint prayer, the community and the celebrating priest make a clear decision: being face to face with God.*
- *Eucharist. The Eucharist is celebrated after the Liturgy of the Word. The best expression of Eucharist is the community surrounding the altar. Once again, I would like to refer to the idea of the Circumstances, divulged in the early 20th century by Dominikus Böhm and Martin Weber. Although the altar, as Jesus Christ's central sign, should be placed in the midst of the community, the congregation around the altar is by no means completed. The community experiences God's presence during the Eucharist and during the mystery. He is really present*



Hans Herkkomer, San Antonio, Stuttgart, 1932.



Günter Pfeiffer, remodelación de la iglesia San Antonio, Stuttgart, 1995/2006.



Rudolf Schwarz, San Alberto, Andernach, 1953.



Maria Schwarz, Johannes Krämer y Albert Gerhards, remodelación de la iglesia de San Alberto, Andernach, 1998/2002.

interpretación. Para conseguir una comunicación óptima, el lector tiene que ser visible y audible por todos: esto figura en las disposiciones del misal. Dentro de la iglesia, el lugar de la proclamación tiene la máxima importancia<sup>74</sup>. Un emplazamiento poco estudiado puede originar que la Palabra hablada parezca cualquier otra palabra.

- Oración. Durante la oración (conjunta), la comunidad —y con ella, el celebrante— toman una clara decisión: estar cara a cara con Dios.
- Eucaristía. Después de la liturgia de la Palabra, llega la celebración de la eucaristía. Ésta encuentra su mejor expresión en el hecho de que la comunidad se reúne alrededor del altar. Quiero hacer referencia en este momento, otra vez, a la idea de «Circumstantes», de la que hablaron, a principios del siglo XX, Dominikus Böhm y Martin Weber. Aunque el altar, como signo central de Cristo, debería tener su sitio en medio de la comunidad, de ninguna manera está terminada la congregación alrededor del altar. Durante la eucaristía, durante el misterio, la comunidad experimenta la presencia de Dios. Él está allí presente de veras, aunque no estamos todavía confrontados con su magnificencia celestial.

El último ejemplo es una adaptación muy consecuente con el concepto de «asamblea orientada». La historia del lugar donde está emplazada la iglesia parroquial de San Alberto, en Andernach, arranca en la Edad Media. La actual parroquia fue levantada en 1953 por el arquitecto de Colonia Rudolf Schwarz, a partir de las ruinas del monasterio anterior<sup>75</sup>. Schwarz construyó una iglesia clara y contemporánea de forma alargada. Hasta nuestros días, el espacio impresiona por su composición interior, extremadamente sencillo y sin ornamentación. Las paredes blancas representan apertura. El espacio no es lo más esencial: no es el edificio, sino la congregación y la celebración de las misas lo que llama la atención.

*there, although we are not yet faced with his heavenly magnificence.*

*The last example is a very consistent adaptation of the oriented assembly concept. The history of the place where Saint Albert's parish church in Andernach is situated starts in the Middle Ages. The current parish was erected by the Köln architect Rudolf Schwarz in 1953, from the ruins of the former monastery<sup>74</sup>. Schwarz built a contemporary clear and elongated church. The space is impressive due to its inner composition which is extremely simple and decor less. The white walls stand for openness. The space is not the most essential thing: it is not the building, but the congregation and celebration of mass which is striking.*

*The community is located along long rows of benches making a path. The architect intends to create openness, as well as a scatological orientation, and he refers to the issue of anonymity which is so visible in this building. He described it so: «the face to face look is missing here, nobody faces each other here, and everyone is looking at the front. The warm handshake is missing, the personal commitment to the others, and the thread of affectionate ties; because here everybody is alone in the midst of the group (...) the path shape leaves everybody alone within a group, hearts remain lonely. People cannot approach each other warmly because this scheme has no heart».*

*After checking this with the significant decrease in church attendance, the community contacted Rudolf Schwarz's widow, Maria Schwarz, from Köln, with the liturgical scientist Albert Gerhards, from Bonn, and the person*



responsible for the Trier bishopric, the engineer Johannes Krämer. It was not about discussing main changes in church-building, it was about debating contents.

*The community wished to combine the idea of the path—with the goal of the Lord's death and resurrection—with the meeting around the altar as the table to which the community has been invited by the Lord. The solution was quite simple. The space underwent no transformations, even the same benches were used but in a different arrangement. Only the two central pieces of the liturgical facts (altar and pulpit) were designed again. Thus, in comparison to other church transformations, the financial costs were significantly reduced. The community has moved one step further through a thrilling process lasting several years, transforming this old church towards a lively and lasting Christianity<sup>75</sup>.*

*The parish priest Dechant Schultz described the community's first experiences: «There are many new things: facing each other, the glance which is not lost ahead along the space, but focuses on the opposite wall and those sitting there; the position of the altar which is no longer the only centre; having to turn around, first towards the pulpit and then towards the altar. All of this makes them learn again.*

*»Another thing is the progress: the community meets again, they feel again that a community is the group of people you belong with, the faith uniting them; there is less anonymity and more of a sense of community, the community is made by each of us, so now you can listen to the other, something that was completely lost; the liturgy is not a show on stage anymore, but a celebration of community. It has got closer; it is more visible and touchable. The common prayer has increased in intensity»<sup>76</sup>.*

*A new path has opened to the community thanks to that, as well as the possibility to use their church space in a new manner.*

### End and perspective

*Finally, I will present a couple of examples which seem to me significant for the future.*

*The first one is one of the few ecumenical centres built: Saint Mary Magdalene's church in Freiburg-Rieselfeld, made by the Kister, Scheitheuer & Gross office from Köln and opened in July 2004<sup>77</sup>. It was an interesting but difficult assignment that thrilled the architect Susanne Gross<sup>78</sup>. It is conceived as an armoured concrete volume designed with plenty of folds and peaks. Practice will have to prove whether the basic idea of joining the rooms is really useful. The*

La comunidad se sitúa en largas filas de bancos en forma de camino. El arquitecto pretende crear apertura y una orientación escatológica, a la vez que alude a la cuestión del anonimato que existe en cualquiera de estas iglesias y que es muy apreciable en esta construcción. Él lo describe de la siguiente manera: «Aquí falta la mirada 'cara a cara', aquí nadie mira al otro de frente, todos miran hacia adelante. Falta el intercambio cálido de manos, la entrega de hombre a hombre, la corriente de ataduras afectuosas, porque aquí cada uno está solo dentro del conjunto (...) La forma de camino deja a todos a solas dentro de un conjunto, el corazón se queda a solas. Los hombres no pueden acercarse unos a otros cordialmente, porque este esquema no tiene corazón»<sup>76</sup>.

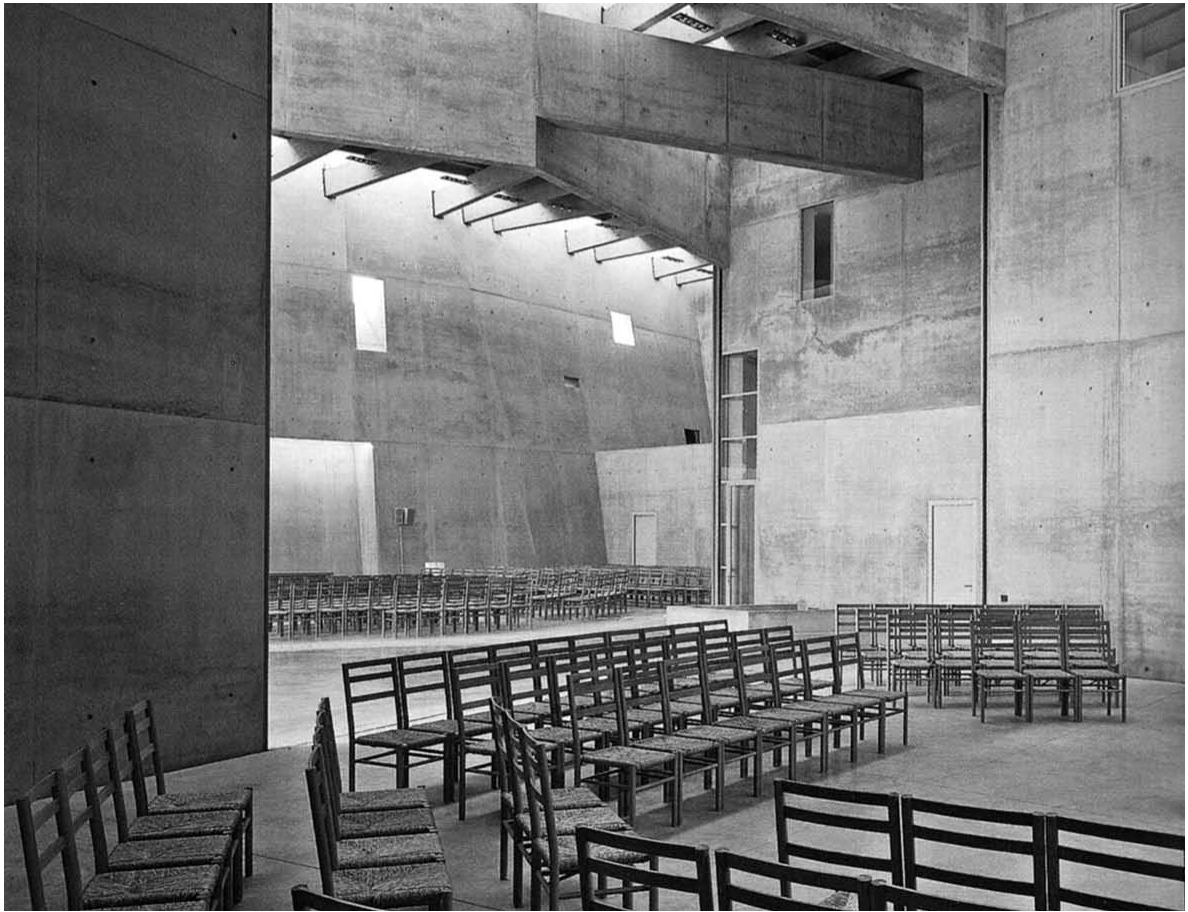
Tras hacerse esto palpable al comprobar que la asistencia a la iglesia se había reducido significativamente, la comunidad se puso en contacto con la viuda de Rudolf Schwarz, la ingeniera Maria Schwarz, de Colonia, con el científico litúrgico Albert Gerhards, de Bonn, y con el responsable por parte del obispado de Trier, el ingeniero Johannes Krämer. No se trataba de discutir grandes cambios en la construcción de la iglesia, sino de discutir contenidos.

La comunidad deseaba combinar la idea del camino —cuya meta es la muerte y la resurrección del Señor—, con la reunión en torno al altar como mesa, a la cual ha sido invitada la comunidad por parte del Señor. La solución era bastante simple. El espacio no sufre transformaciones, incluso se siguen empleando los mismos bancos, pero ordenados de otra forma. Solamente los dos lugares centrales de los hechos litúrgicos, el altar y el ambón, fueron diseñados nuevamente. Así, en comparación con otras transformaciones de iglesias, los gastos financieros quedan significativamente reducidos. A través de un proceso emocionante que duró varios años, la comunidad ha dado otro paso adelante en este antiguo emplazamiento eclesial, en el sentido de un cristianismo vivo y duradero<sup>77</sup>.

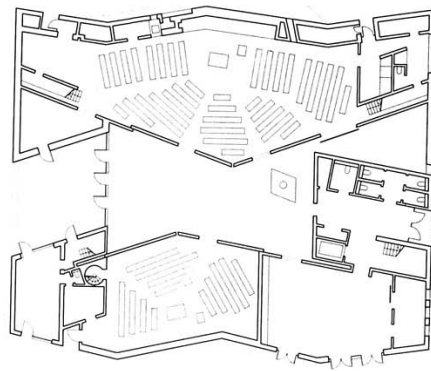
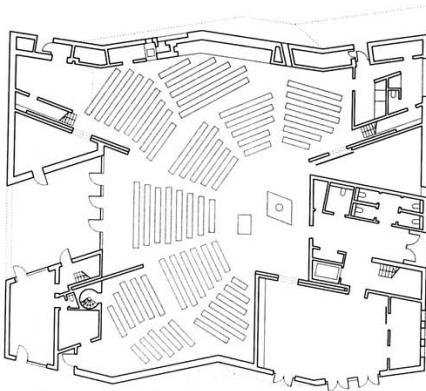
El párroco, Dechant Schultz, describe las primeras experiencias de la comunidad: «Muchas cosas son nuevas: el verse frente a frente; la mirada que no se pierde por delante a lo largo del espacio, sino que se dirige a la pared de enfrente y a los que están allí sentados; la posición del altar, que ya no es claramente centro único; el tener que darse la vuelta, primero hacia el ambón y después hacia el altar. Todo esto hace que haya que aprender de nuevo.

»Por otro lado se encuentran los avances: la comunidad se vuelve a reunir, se siente nuevamente que la comunidad es el grupo de personas al que uno pertenece, la fe los une; existe menos anonimato y hay más sentimiento de comunidad, todos formamos la comunidad, de manera que uno puede oír al otro, algo que antes se había perdido completamente; la liturgia ya no es un 'espectáculo en un escenario', sino una celebración de la comunidad. Se ha acercado, es más visible y más palpable. La oración conjunta ha ganado intensidad»<sup>78</sup>.

Gracias a esto se ha abierto para la comunidad un camino nuevo, y la posibilidad de utilizar el espacio de su iglesia de una manera nueva.



Kister, Scheithauer y Gross, Santa María Magdalena, Freiburg-Rieselfeld. 2002/04.



*Protestant hall, which is smaller, can be attached to the Catholic one and the other way round, by means of a wide corridor and some sliding elements. The architect has designed the altar and the pulpit, together with the benches, which sets a good basis for their joint use. Both the Protestant and Catholic church space compositions are very similar: the Catholic area sits 250 believers, while the Protestant one sits around 100.*

*The space provides quite a nice impression, both as a whole and in its parts. Neither of the two zones achieved enough budget for the planned organ or for other artistic elements, though this also has a positive side. You need to get used to the different elements, such as the slanted armoured concrete walls, the central position of the altar and the pulpit, the main light source coming from the top, the wooden ceiling, the rather industrial lighting... In the end, they are convincing as a whole. The baptistery located in the foyer of the main entrance is already used jointly by both faiths, which creates a very positive general impression.*

*The political situation of the Church which is a difficult path towards ecumenism, with many hindrances, should not impact these types of projects. The future will tell whether the idea of building churches jointly in order to save construction and maintenance costs is feasible.*

*Finally, I go back to the beginning, to Rudolf Schwarz's controversy at the chapel of Rothenfels Castle. What is the use of this chapel, which is listed nowadays as a national monument? The idea of placing a big altar in the middle under a huge chandelier comes from the 80s and it only satisfies the community gathering around the table wishing to share the wine and bread jointly. This requires that the members should know each other, which is certainly possible at the end of an assembly or meeting of friends of the castle. However, for an ordinary community, that is, for people who only meet to give thanks or to celebrate mass, perhaps it would be too much. Within the framework of a conference which took place at that place in October 2005, titled «Maß und Gestalt. Perspektiven für Liturgie und Architektur» (Measurement and Shape. Perspectives for Liturgy and Architecture), several issues regarding the orientation of liturgical spaces were covered, those of Rudolf Schwarz in particular. A new arrangement of the already-mentioned oriented assembly was found, one evolving towards an open ring.*

*At the start of the celebration, the community gathers in the almost square chapel space, in the shape of an open U. Schwarz could call it chalice shape. That is, everyone gathers around*

## FINAL Y PERSPECTIVA

Finalmente, presentaré dos ejemplos que, en cierta manera, me parece que son significativos para el futuro.

Uno de ellos es uno de los pocos centros ecuménicos que se han construido: la iglesia de Santa María Magdalena en Freiburg-Rieselfeld, realizada por la oficina Kister, Scheitheuer y Gross, de Colonia, e inaugurada en julio de 2004<sup>79</sup>. Fue un encargo difícil pero interesante, que entusiasmó a la arquitecta Susanne Gross<sup>80</sup>. Está concebido como un volumen de hormigón armado, con un diseño con muchos pliegues y puntas. La práctica tendrá que demostrar si la idea básica de unir los habitáculos es realmente útil. El aula protestante, más pequeña, puede anexionarse al aula católica y viceversa, por medio de un amplio pasillo y por elementos deslizantes. El mismo diseño del altar y del ambón, así como el diseño de los bancos, son de la arquitecta, y una buena base para una utilización conjunta. La composición del espacio de la iglesia —tanto de la parte católica como de la protestante— es muy parecida: el ámbito católico tiene sitio para doscientos cincuenta fieles, y el protestante para unos cien.

La impresión que se recibe del espacio, en su totalidad y por separado, es bastante buena. En ambas zonas el presupuesto no alcanzó para el órgano proyectado ni tampoco para otros elementos artísticos, pero esto tiene su parte positiva. Las paredes exteriores de hormigón armado inclinadas, la colocación central del altar y del ambón, la fuente de luz principal que cae desde arriba, el techo de madera, la iluminación más bien industrial... a todos estos elementos hay que acostumbrarse, pero finalmente resultan convincentes en su conjunto. El baptisterio, situado en el vestíbulo de entrada principal, ya se utiliza de manera conjunta para ambas confesiones, lo que produce una impresión general muy buena.

La situación política de la Iglesia, que en lo ecuménico es un camino difícil y plagado de obstáculos, no puede influenciar a los proyectos de esta índole, aunque el futuro demostrará si la idea de erigir iglesias conjuntamente para ahorrar gastos de construcción y mantenimiento es posible.

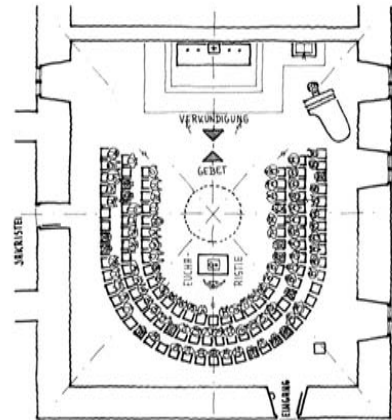
Finalmente vuelvo al principio: a la controversia primera de Rudolf Schwarz en la capilla del castillo de Rothenfels. ¿Qué utilización se le puede dar a esta capilla, que hoy en día está catalogada como monumento nacional? La idea de poner un altar en el centro bajo una gran lámpara de araña proviene de los años ochenta, y sólo satisface a la comunidad que se reúne alrededor de la mesa y que quiere partir el pan y el vino conjuntamente. Esto exige que los distintos miembros se conozcan, lo cual es, sin lugar a dudas, posible al finalizar una asamblea o un encuentro de amigos del castillo. Pero para una comunidad normal, es decir, para personas que sólo se encuentran para dar gracias o para celebrar una misa, exige tal vez demasiado.

En el marco de una convención que se celebró en este lugar en octubre de 2005 bajo el título «Maß und Gestalt. Perspektiven für Liturgie und Architektur» (Medida y forma. Perspectivas para la liturgia y la arquitectura), se trataron los problemas de la orientación de los espacios litúrgicos, especialmente los de Rudolf Schwarz. Y se encontró una nueva disposición de la anteriormente mencionada «asamblea orientada», que evoluciona en un anillo abierto.





Reordenación litúrgica de la Capilla Permanente del castillo Rothenfels, 2005.



Al principio de la celebración, la comunidad se reúne en el espacio casi cuadrado de la capilla, formando una U abierta. Schwarz tal vez lo llamaría «forma de cáliz». Es decir, que todos los que están reunidos se disponen alrededor de espacio central, de momento todavía vacío, pero sin cerrarlo del todo. El sacerdote está sentado en medio de la comunidad, en el punto de cruce interior de la U. El altar sencillo, hecho de madera, no tiene ningún adorno, está vacío y situado cerca del centro de gravedad de la excéntrica «forma de cáliz»<sup>81</sup>. El cuarto lado se queda abierto y está dirigido hacia el altar, junto con el tabernáculo.

Al comenzar la celebración litúrgica, el sacerdote deposita el leccionario sobre la mesa del altar. El lector y la lectora lo cogen de allí. Ellos tienen un sitio al lado del celebrante. Para la lectura se dirigen hacia la comunidad, y son como su presencia física en la mesa de la Palabra. También el sacerdote lee el Evangelio del día desde ese lugar y después pone el libro sobre el altar antiguo, histórico. Seguidamente, se dirige otra vez a su sitio en medio de la comunidad. Celebra la eucaristía en este altar, manteniendo la vista por encima del círculo de la comunidad. La dirección exterior de la oración es espejo de la orientación interior hacia Dios. Para la comunión, el sacerdote se sitúa frente a la comunidad, y nuevamente se cierra el círculo. Para terminar, se celebra la presencia de Aquél que está presente en el sacramento, y el sacerdote se coloca nuevamente dentro de la comunidad y la bendice.

Pienso que esta forma es muy útil, e incluso me atrevo a decir que merece ser imitada. Con una forma figurativa, abre la comunidad hacia a Aquél a quien se dirigen las acciones de gracias por su venida y por su presencia entre nosotros. Creo que se adapta muy bien a las comunidades más pequeñas, pero también puede adaptarse a las comunidades parroquiales normales<sup>82</sup>. Y abre nuevos caminos para «el encuentro con Dios y con el hombre».

*the central space, which is still empty, but not completely closed. The priest sits in the midst of the community at the U inner crossing point. The simple wooden altar has no decoration; it is empty and located near the gravity centre of the eccentric chalice shape<sup>79</sup>. The fourth side remains open and is oriented towards the altar, together with the tabernacle.*

*As the liturgical celebration starts, the priest places the lectionarium upon the altar table. Both readers take it from there and are located next to the celebrating priest. They address the community during the reading and stand for their physical presence at the table of the Word. The priest also reads the day's Gospel from there and then places the book upon the old historical altar. Next, he moves to his place among the community. He celebrates the Eucharist at that altar, keeping his eyes above the community circle. The external direction of the prayer mirrors the interior orientation towards God. The priest stands before the community during the communion, and the circle is complete again. Finally, the presence of the one who is present in the sacrament is celebrated and the priest returns to the community with his blessing.*

*I believe that this is a very useful shape and I would dare say that it should be imitated. With a figurative shape, it opens the community to the one to whom the thanksgiving is offered for his coming and for his presence among us. I think that it is fit for small communities but it could also be adapted to ordinary parish communities<sup>80</sup>, opening new ways for the meeting between God and people.*

<sup>1</sup> Rudolf Schwarz, «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Regensburg, 2007. Facsimile of the first edition from 1960 (Heidelberg). Edited by Maria Schwarz, Albert Gerhards & Josef Rieneauer.

<sup>2</sup> Cf. Walter Zahner (ed.), «Rudolf Schwarz. Baumeister der neuen Gemeinde. Altenberge<sup>2</sup>, 1998; as well as the exhibition catalogues: Conrad Lienhardt (ed.), «Rudolf Schwarz (1897-1961). Werk, Theorie, Rezeption», Regensburg, 1997; Wolfgang Pehn/Hilde Strohl, «Bewohnte Bilder. Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne», Ostfildern-Ruit, 1997.

<sup>3</sup> Edited in Würzburg, Heidelberg y Salzburo, respectively.

<sup>4</sup> «Zum Geleit», in: Rudolf Schwarz, «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Heidelberg, 1960, sp.

<sup>5</sup> Quoted here according to the German translation of the preface «The Church Incarnate» (Chicago, 1938), published in: Fritz Neumayer, «Mies Van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst», Berlin, 1986, pag. 394.

<sup>6</sup> Maria Schwarz, «Vorwort» in: Rudolf Schwarz, «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Regensburg, 2007, pag. VII.

<sup>7</sup> «Bauen als Aussage religiöser Poesie. Ein theologischer Blick auf Rudolf Schwarz», in: Ibidem, pag. XIII-XIX; here XVII y XVIII.

<sup>8</sup> Quoted here according to the German bishops' basic text: German Episcopal Conference Secretariat (ed.), «Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen», Bonn<sup>2</sup>, 2002, pag. 7. Approved by the Liturgical Commission of the German Episcopal Conference of 25 October 1988.

<sup>9</sup> «Vom Aufgang der Sonne. Orte für den Gottesdienst. Orte im Gottesdienst», Mass 40 (2006), pag. 65-67; here 65.

<sup>10</sup> Cf. Hans Bernhard Meyer, «Was Kirchenbau bedeutet», Freiburg, 1984.

<sup>11</sup> Cf. Albert Gerhards, «Die Aktualität der Avantgarde. Katholische Liturgie und Kirchenbau von 1900 bis 1950», in: Wolfgang Jean Stock (ed.), «Europäischer Kirchenbau 1900-1950. Aufbruch zur Moderne», München et al., 2006, pag. 70-89; here 73.

<sup>12</sup> Cf. Secretariat of the German Episcopal Conference (ed.), «Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen», Bonn, 2003, pag. 10. Cf. Particularly chapter 2.

<sup>13</sup> «Die Weihe der Kirche» n° 1 and 2, in: «Pontifikale IV», Trier, 1994, pag. 25.

<sup>14</sup> Cf. Winfried Haunerland, «Gottesdienst als Mass? Zum Kirchenraum als Feierraum», in: Monika Leisch-Kiesel et al. (eds.), «Altarraum als Gemeinderaum. Umgestaltung bestehender Kirchen», Linz, 2004, pag. 43-50.

<sup>15</sup> Cf. Also the short remarks in: Albert Gerhards, «Die Aktualität der Avantgarde», quote, pag. 70.

<sup>16</sup> Cf. Albert Gerhards, «Heiliges Spiel: Kirchenmusik und Liturgie als Rivalinnen oder Verbündete?», in: Idem. (ed.), «Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. Erbe und Auftrag», Münster, 2005, pag. 29-38; as well as Wolfgang Reiffer, «Das Motu proprio Pius X. Und seine Auswirkungen bis zum zweiten Vatikanischen Konzil», in: Idem., pag. 77-97.

<sup>17</sup> This understanding of the liturgy as source is also found in the liturgical Constitution of the II Vatican Council (cf. «Sacrosanctum Concilium», art. 10).

<sup>18</sup> Quoted by Willy Weyres, «Neue Kirchen im Erzbistum Köln. 1945-1956», Düsseldorf, 1957, pag. 27.

<sup>19</sup> Cf. Siegfried Giedion, «Walter Gropius. Mensch und Werk», Stuttgart, 1954, particularly pag. 26, as well as: Winfried Nerdinger, «Walter Gropius», Berlin, 1985, particularly pag. 9-11, and Reginald R. Isaacs, «Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk» (vol. I), Frankfurt, 1985, pag. 105-109.

<sup>20</sup> Cf. Angelika Thiekkötter et al., «Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Taut Glashauss», Basel et al., 1993.

<sup>21</sup> Cf. Jüngst Wolfram, «Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914», in: Winfried Nerdinger (ed.), «100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007», Munich, 2007, pag. 65.

<sup>22</sup> Cf. With my paper «Auf der Suche nach einem zeitgemäßen Ort der Liturgie. Der Kirchenbau in Frankreich im 20. Jahrhundert» (on the press).

<sup>23</sup> Cf. Wolfgang Jean Stock, «Europäischer Kirchenbau 1900-1950», quote, pag. 32-39 (about the Steinhof church by Otto Wagner) and 74 following (about St. Nikolaus in Essen by Carl Moritz).

<sup>24</sup> This will not be further covered here. The appropriate literature must be used for that purpose: Otto Bartning, «Vom Raum der Kirche», Bramsche, 1958 (with texts from 1909); Gerhard Langmaack, «Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte, Dokumentation. Synopse», Kassel, 1971; as well as the two volumes by Wolfgang Jean Stock, «Europäischer Kirchenbau 1900-1950» and «Europäischer Kirchenbau 1950-2000», Munich, 2004, with some papers, among them the one by Horst Schwebel.

<sup>25</sup> Cf. Conrad Lienhardt (ed.), «Emil Steffann 1899-1968. Werk, Theorie, Wirkung», Regensburg, 1999.

<sup>26</sup> Johannes van Acken, «Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk», Gladbeck, 1922, pag. II.

<sup>27</sup> Cf. Johannes Heimbach, «Quellen menschlichen Seins und Bauens offen halten. Der Kirchenbaumeister Emil Steffann (1899-1968)», Altenberge, 1995, pag. 26-40.

<sup>28</sup> Aloys Goergen, «Rothenfels und die Folgen», in: Hans Wichmann (ed.), «Kirche heute. Architektur und Gerät. Süddeutscher Raum», München, 1984, pag. 12-18; here 12.

<sup>29</sup> Cf. A wider explanation in: Walter Zahner, «Rudolf Schwarz», quote pag. 50-187.

<sup>30</sup> Cf. his writing «Vom Geist der Liturgie», and also: Hanna-Barbara Gerl, «Romano Guardini 1885-1968. Leben und Werk», Mainz, 1985 (released several times).

<sup>31</sup> Cf. Casiano Floristán Samanés, «Die Liturgie. Ort der Erziehung zum Glauben», Concilium, 20 (1984), pag. 316-323 (indication n° 6 here).

<sup>32</sup> Freiburg, 1918. Many re-releases since: first Spanish edition: Araluce, Barcelona, 1933.

<sup>33</sup> Librería y Tipografía Católica Pontificia, Barcelona, 1918.

<sup>34</sup> Burg Rothenfels-am-Main, 1923.

<sup>35</sup> It was initially published in two issues (first edition, Würzburg, 1922) and, later, summarised (Burg Rothenfels-am-Main, 1923). First Spanish edition: Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1957, although there is an earlier Spanish edition: Surco, Buenos Aires, 1946.

<sup>36</sup> Romano Guardini, «Liturgische Bildung», quote, pag. 13 and 30.

<sup>37</sup> Cf. Walter Zahner, «Rudolf Schwarz», quote.

<sup>38</sup> Rudolf Schwarz, «Die neue Burg», in: Ludwig Neundörfer et al., «Burg Rothenfels 1919/1929», Burg Rothenfels, 1929, pag. 27-35; here 28.

<sup>39</sup> Idem., «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Heidelberg, 1960, pag. 37 and 41.

<sup>40</sup> Cf. Herbert Muck, «Liturgie und Kirchenraum», Bibel und Liturgie, 38 (1964/65), pag. 413-419; here 414.

<sup>1</sup> Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Regensburg, 2007. Facsimil de la primera edición de 1960 (Heidelberg). Editado por Maria Schwarz, Albert Gerhards y Josef Rieneauer.

<sup>2</sup> Cf. Walter Zahner (ed.), Rudolf Schwarz. Baumeister der Neuen Gemeinde, Altenberge<sup>2</sup>, 1998; así como los catálogos de exposiciones: Conrad Lienhardt (ed.), «Rudolf Schwarz (1897-1961). Werk, Theorie, Rezeption», Regensburg, 1997; Wolfgang Pehn/Hilde Strohl, «Bewohnte Bilder. Rudolf Schwarz. Architekt einer anderen Moderne», Ostfildern-Ruit, 1997.

<sup>3</sup> Editado en Würzburg, Heidelberg y Salzburo, respectivamente.

<sup>4</sup> «Zum Geleit», en: Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Heidelberg, 1960, sp.

<sup>5</sup> Citado aquí según la traducción al alemán del prefacio «The Church Incarnate» (Chicago, 1938), publicado en: Fritz Neumayer, Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst, Berlin, 1986, pag. 394.

<sup>6</sup> Maria Schwarz, «Vorwort» en: Rudolf Schwarz, Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Regensburg, 2007, pag. VII.

<sup>7</sup> «Bauen als 'Aussage religiöser Poesie'. Ein theologischer Blick auf Rudolf Schwarz» (La construcción como 'expresión de la poesía religiosa'. Una mirada teológica a Rudolf Schwarz), en: Ibidem, pag. XIII-XIX; aquí XVII y XVIII.

<sup>8</sup> Citado aquí según el texto básico de los obispos alemanes: Secretariado de la Conferencia Episcopal Alemana (ed.), Leitlinien für den Bau und die Ausgestaltung von gottesdienstlichen Räumen, Bonn<sup>6</sup>, 2002, pag. 7. Aprobado por la Comisión Litúrgica de la Conferencia Episcopal Alemana el 25 de octubre de 1988.

<sup>9</sup> «Vom Aufgang der Sonne. Orte für den Gottesdienst. Orte im Gottesdienst», Misa 40 (2006), pag. 65-67; aquí 65.

<sup>10</sup> Cf. Hans Bernhard Meyer, Was Kirchenbau bedeutet, Freiburg, 1984.

<sup>11</sup> Cf. Albert Gerhards, «Die Aktualität der Avantgarde. Katholische Liturgie und Kirchenbau von 1900 bis 1950», en: Wolfgang Jean Stock (ed.), Europäischer Kirchenbau 1900-1950. Aufbruch zur Moderne, München y otros, 2006, pag. 70-89; aquí 73.

<sup>12</sup> Cf. Secretariado de la Conferencia Episcopal Alemana (ed.), Umnutzung von Kirchen. Beurteilungskriterien und Entscheidungshilfen. Bonn, 2003, pag. 10. Cf. especialmente el capítulo 2.

<sup>13</sup> «Die Weihe der Kirche» n° 1 y 2, en: Pontifikale IV, Trier, 1994, pag. 25.

<sup>14</sup> Cf. Winfried Haunerland, «Gottesdienst als Mass? Zum Kirchenraum als Feierraum», en: Monika Leisch-Kiesel y otros (eds.), Altarraum als Gemeinderaum. Umgestaltung bestehender Kirchen, Linz, 2004, pag. 43-50.

<sup>15</sup> Cf. también las indicaciones cortas en: Albert Gerhards, Die Aktualität der Avantgarde, cit., pag. 70.

<sup>16</sup> Cf. Albert Gerhards, «Heiliges Spiel: Kirchenmusik und Liturgie als Rivalinnen oder Verbündete?», en: Idem. (ed.), Kirchenmusik im 20. Jahrhundert. Erbe und Auftrag, Münster, 2005, pag. 29-38; así como Wolfgang Reiffer, «Das Motu proprio Pius X. Und seine Auswirkungen bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil», en: Idem., pag. 77-97.

<sup>17</sup> Este entendimiento de la liturgia como fuente lo encontramos también en la constitución litúrgica del Concilio Vaticano II (cf. Sacrosanctum Concilium, art. 10).

<sup>18</sup> Citado por Willy Weyres, Neue Kirchen im Erzbistum Köln, 1945-1956, Düsseldorf, 1957, pag. 27.

<sup>19</sup> Cf. Siegfried Giedion, Walter Gropius. Mensch und Werk, Stuttgart, 1954, especialmente pag. 26, así como: Winfried Nerdinger, Walter Gropius, Berlin, 1985, especialmente pag. 9-11, y Reginald R. Isaacs, Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk (tomo I), Frankfurt, 1985, pag. 105-109.

<sup>20</sup> Cf. Angelika Thiekkötter y otros, Kristallisationen, Splitterungen. Bruno Taut Glashauss, Basel y otros, 1993.

<sup>21</sup> Cf. Jüngst Wolfram, «Deutsche Werkbund-Ausstellung Köln 1914», en: Winfried Nerdinger (ed.), 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907/2007, München, 2007, pag. 65.

<sup>22</sup> Cf. con mi artículo «Auf der Suche nach einem zeitgemäßen Ort der Liturgie. Der Kirchenbau in Frankreich im 20. Jahrhundert» (en imprenta).

<sup>23</sup> Cf. Wolfgang Jean Stock, Europäischer Kirchenbau 1900-1950, cit., pag. 32-39 (sobre la iglesia de Steinhof, de Otto Wagner) y 74 ss. (sobre St. Nikolaus en Essen, de Carl Moritz).

<sup>24</sup> Esto no lo trataremos más aquí. Para ello hay que utilizar la literatura pertinente: Otto Bartning, Vom Raum der Kirche, Bramsche, 1958 (con textos a partir de 1909); Gerhard Langmaack, Evangelischer Kirchenbau im 19. und 20. Jahrhundert. Geschichte. Dokumentation. Synopse, Kassel, 1971; así como los dos tomos de Wolfgang Jean Stock, Europäischer Kirchenbau 1900-1950 y Europäischer Kirchenbau 1950-2000, München, 2004, con sus artículos, entre otros, el de Horst Schwebel.

<sup>25</sup> Cf. Conrad Lienhardt (ed.), Emil Steffann 1899-1968, Werk, Theorie, Wirkung, Regensburg, 1999.

<sup>26</sup> Johannes van Acken, Christozentrische Kirchenkunst. Ein Entwurf zum liturgischen Gesamtkunstwerk, Gladbeck, 1922, pag. II.

<sup>27</sup> Cf. Johannes Heimbach, Quellen menschlichen Seins und Bauens offen halten. Der Kirchenbaumeister Emil Steffann (1899-1968), Altenberge, 1995, pag. 26-40.

<sup>28</sup> Aloys Goergen, «Rothenfels und die Folgen», en: Hans Wichmann (ed.), Kirche heute. Architektur und Gerät. Süddeutscher Raum, München, 1984, pag. 12-18; aquí 12.

<sup>29</sup> Cf. una exposición más amplia en: Walter Zahner, Rudolf Schwarz, cit., pag. 50-187.

<sup>30</sup> Cf. su escrito Vom Geist der Liturgie, y además: Hanna-Barbara Gerl, Romano Guardini 1885-1968. Leben und Werk, Mainz, 1985 (ha sido reeditado varias veces).

<sup>31</sup> Cf. Casiano Floristán Samanés, «Die Liturgie, Ort der Erziehung zum Glauben», Concilium, 20 (1984), pag. 316-323 (aquí indicación 6).

<sup>32</sup> Freiburg, 1918. Desde entonces, se han realizado muchas reediciones. Primera edición española: Araluce, Barcelona, 1933.

<sup>33</sup> Librería y Tipografía Católica Pontificia, Barcelona, 1918. A partir de 1940 (2ª edición), las siguientes ediciones las realizó la editorial Casulleras.

<sup>34</sup> Burg Rothenfels-am-Main, 1923.

<sup>35</sup> Inicialmente apareció en dos fascículos (primera edición, Würzburg, 1922) y después, resumido (Burg Rothenfels-am-Main, 1923). Primera edición española: Editorial Litúrgica Española, Barcelona, 1957, aunque existe una edición anterior en castellano: Surco, Buenos Aires, 1946.

<sup>36</sup> Romano Guardini, Liturgische Bildung, cit., pag. 13 y 30.

<sup>37</sup> Cf. Walter Zahner, Rudolf Schwarz, cit.

<sup>38</sup> Rudolf Schwarz, «Die neue Burg», en: Ludwig Neundörfer et al., Burg Rothenfels 1919/1929, Burg Rothenfels, 1929, pag. 27-35; aquí 28.

<sup>39</sup> Idem., Kirchenbau. Welt vor der Schwelle, Heidelberg, 1960, pag. 37 y 41.

<sup>40</sup> Cf. Herbert Muck, «Liturgie und Kirchenraum», Bibel und Liturgie, 38 (1964/65), pag. 413-419; aquí 414.

<sup>41</sup> Rudolf Schwarz, Vom Bau der Kirche, Würzburg, 1938 (Salzburg<sup>3</sup>, 1999), pag. 25.

<sup>42</sup> Cf. Walter Zahner, Rudolf Schwarz, cit., pag. 193-220.



Eine Ausstellung der DG Deutsche Gesellschaft für christliche Kunst, München, in Verbindung mit dem EKD-Institut für Kirchenbau und kirchliche Kunst der Gegenwart an der Philipps-Universität Marburg und dem Deutschen Liturgischen Institut, Trier.



# Schätze!

Kirchen des  
20. Jahrhunderts

---



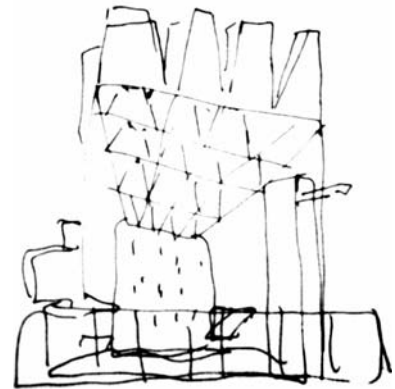
Portada del libro Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts, 2007.

- <sup>41</sup> Rudolf Schwarz, «Vom Bau der Kirche», Würzburg, 1938 (Salzburg, 1999), pag. 25.
- <sup>42</sup> Cf. Walter Zahner, «Rudolf Schwarz», quote, pag. 193-220.
- <sup>43</sup> Rudolf Schwarz, «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Heidelberg, 1960, pag. 16.
- <sup>44</sup> Romano Guardini, «Die neuerbaute Fronleichnamkirche in Aachen», Die Schildgenossen, 11 (1931), pag. 266-268.
- <sup>45</sup> Cf. Rudolf Schwarz, «Kirchenbau», quote, pag. 24.
- <sup>46</sup> Cf. Idem., «Vom Bau der Kirche», quote (pictures).
- <sup>47</sup> Rudolf Schwarz, «Das Anliegen der Baukunst», Mensch und Raum, 67 (1952), pag. 60-71; here 65.
- <sup>48</sup> Cf. Frédéric Debuyt, «Des signes et des lieux dans l'oeuvre de Romano Guardini», Chronique d'Art sacré, 37-40 (1994), 41 and 42 (1995).
- <sup>49</sup> Romano Guardini, «Vom Sinn der Kirche», Mainz, 1922, pag. 1.
- <sup>50</sup> Aloys Goergen, «Rothenfels und die Folgen», en: Hans Wichmann (ed.), «Kirche heute. Architektur und Gerät. Süddeutscher Raum», München, 1984, pag. 12-18; aquí 16.
- <sup>51</sup> Cf. August Hoff, Herbert Muck y Raimund Thoma, «Dominikus Böhm», München/Zürich, 1962.
- <sup>52</sup> G.E. Kidder Smith, «Moderne Architektur in Europa», München, 1964, pag. 32.
- <sup>53</sup> Sobre este arquitecto puede verse: «Quellen des menschlichen Seins und Bauens offen halten. Der Kirchenbau-meister Emil Steffann (1899-1968)», Altenberge, 1995; Conrad Lienhardt (ed.), «Emil Steffann (1899-1968). Werk. Theorie. Wirkung», Regensburg, 1999.
- <sup>54</sup> Cf. Wolfgang Peht, «Der Anfang der Bescheidenheit», Munich, 1983, pag. 253.
- <sup>55</sup> Cf. «Emil Steffanns gleichnamigen Vortrag aus dem Jahr 1963», in: Gisbert Hülsman und Manfred Sundermann, «Emil Steffann», Düsseldorf, 1981, pag. 102.
- <sup>56</sup> Cf. Birgit-Verena Karnapp, «Kirchen. München und Umgebung nach 1945», Munich/Berlin, 1996, pag. 53-55.
- <sup>57</sup> This is the title of a paper written by him (Freiburg, 1981).
- <sup>58</sup> According to the Benedictine monk Angelus A. Häussling, «Von Sinn der Liturgie», Schriften der Katholischen Akademie in Bayern, 140 (1991), pag. 118-130; aquí 118.
- <sup>59</sup> Voz «Liturgia» en: Rupert Berger, «Neues Pastoral liturgisches Handlexikon», Freiburg, 1999, pag. 309-311; aquí 310.
- <sup>60</sup> «Sacrosanctum Concilium», art. 7 y 10.
- <sup>61</sup> Cf. Walter Zahner, «Maison de Dieu Maison, de l'homme», Techniques & architecture, 459 (2002), pag. 68-75; aquí 68.
- <sup>62</sup> Editado por el Secretariado de la Conferencia Episcopal Alemana, Bonn, 2003.
- <sup>63</sup> Ibidem, pag. 14.
- <sup>64</sup> Cf. el catálogo de la exposición: Walter Zahner (ed.), «Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts», Lautertal, 2007 (con algunos artículos importantes, entre otros, de Albert Gerhards o Maria Schwarz).
- <sup>65</sup> Citado según Meinrad Franz, «Zur Geschichte von St. Judas Thaddäus», en: Sa., «Katholisches Gemeindezentrum St. Judas Thaddäus, Karlsruhe-Neureut», Lindenberg, 1998, pag. 1 and following; here 2.
- <sup>66</sup> Cf. Walter Zahner, «Katholisches Gemeindezentrum St. Judas Thaddäus, Karlsruhe-Neureut», in: Conrad Lienhardt (ed.), «Ottokar Uhl. Werk, Theorie, Perspektiven», Regensburg, 2000, pag. 115-136; y Thomas Maymann, «Architektonische Planung: Partizipation und Reduktion. Ottokar Uhl und der Kirchenbau St. Judas Thaddäus in Karlsruhe», en: Nadine Baumann/Martin Stuflesser (eds.), «Das Geheimnis lässt uns künden. Liturgie zwischen Wissenschaft und pastoraler Wirklichkeit», Münster, 2005, pag. 197-209.
- <sup>67</sup> Cf. Wilhelm Kückler, «Pfarrzentrum St. Franziskus, Regensburg», in: Ingeborg Flaggé et al. (eds.), «DAM Jahrbuch 2003», Munich, 2003, pag. 66-75; and Walter Zahner, «Eglise Saint-Francois, Ratisbonne-Burgweinting, Allemagne», L'architecture d'aujourd'hui, 356 (2005), pag. 70-75.
- <sup>68</sup> Cf. «Das Pontifikale zur Altarweihe, hier zitiert nach Stichwort: Altar», en: Rupert Berger, «Neues Pastoral liturgisches Handlexikon», Freiburg, 1999, pag. 15-18; here 17.
- <sup>69</sup> Cf. «Sacrosanctum Concilium», art. 7.
- <sup>70</sup> Cf. More extensively: Albert Gerhards/Thomas Sternberg/Walter Zahner (eds.), «Communio-Räume. Auf der suche nach der angemessenen raumgestalt katholischer liturgie», Regensburg, 2003.
- <sup>71</sup> Cf. Albert Gerhards, «In der Mitte der Versammlung», Trier, 2001.
- <sup>72</sup> Cf. Johannes Krämer/Walter Zahner, «Realizzazioni di spazi liturgici in Germania. Analisi liturgicae architettonica», in: Goffredo Boselli (ed.), «Spazio liturgico e orientamento» (Atti del IV Convegno Liturgico Internazionale, Bosa 1-3 giugno 2006), Bosa, 2007, pag. 61-83.
- <sup>73</sup> Cf. Goffredo Boselli (ed.), «L'ambone: tavola della parola di Dio» (Atti del III Convegno liturgico internazionale, Bosa 2-4 giugno 2005), Bosa, 2006; Walter Zahner, «Ästhetik und Diakonie: der Ort des Wortes als Initiationsort diakonischen Handelns», in: Benedikt Kranemann/Thomas Sternberg/Walter Zahner (eds.), «Die diakonale Dimension der Liturgie», Freiburg, 2006, pag. 261-270.
- <sup>74</sup> Cf. Rudolf Schwarz, «Kirchenbau», quote, pag. 147-154.
- <sup>75</sup> Cf. www.sankt-albert.de/raum (access on 21/02/2006), with the title «Ein Gemeinde-Prozess: Innenraumgestaltung der Pfarrkirche St. Albert (1998-2002)» a thorough explanation is made about the joint work between the community and the architect. There are explanatory schemes.
- <sup>76</sup> «Zitiert nach Lutz Schultz. Dem Glauben Raum geben: Erfahrungen eines Gemeindegeweges», in: «Communio-Räume», quote, pag. 197-199; here 198.
- <sup>77</sup> Cf. Walter Zahner, «Maria Magdalena. Katholische und evangelische Kirche in Freiburg-Rieselfeld», Lindenberg, 2006; other literary references may be seen in: Matthias Ludwig und Reinhard Mawick (eds.), «Gottes neue Häuser. Kirchenbau des 21. Jahrhunderts in Deutschland», Frankfurt-am-Main, 2007, pag. 124-129.
- <sup>78</sup> Cf. Christin Feireiss, «Vorwort» in: Christin Feireiss und Hans-Jürgen Commerell (eds.), «Kister Scheithauer Gross. Doppelkirche für zwei Konfessionen», Berlin, 2004, pag. 4.
- <sup>79</sup> Cf. Burkhard Cramer, «Der offene Ring. Erfahrungen bei einer Eucharistiefeier auf Burg Rothenfels», Gottesdienst, 40 (2006), pag. 20 ss.; here 20.
- <sup>80</sup> Cf. Walter Zahner, «Liturgie zwischen Geist und Form», in: Conrad Lienhardt, «Sakralraum im Umbruch. Kirchenbau der Katholischen Kirche in Oberösterreich seit 1948», Regensburg, 2004, pag. 18.
- <sup>81</sup> Rudolf Schwarz, «Kirchenbau. Welt vor der Schwelle», Heidelberg, 1960, pag. 16.
- <sup>82</sup> Romano Guardini, «Die neuerbaute Fronleichnamkirche in Aachen», Die Schildgenossen, 11 (1931), pag. 266-268.
- <sup>83</sup> Cf. Rudolf Schwarz, «Kirchenbau», cit., pag. 24.
- <sup>84</sup> Cf. Idem., «Vom Bau der Kirche», cit. (imágenes).
- <sup>85</sup> Rudolf Schwarz, «Das Anliegen der Baukunst», Mensch und Raum, 67 (1952), pag. 60-71; aquí 65.
- <sup>86</sup> Cf. Frédéric Debuyt, «Des signes et des lieux dans l'oeuvre de Romano Guardini», Chronique d'Art sacré, 37, 38, 39, 40 (1994), 41 y 42 (1995).
- <sup>87</sup> Romano Guardini, «Vom Sinn der Kirche», Mainz, 1922, pag. 1.
- <sup>88</sup> Aloys Goergen, «Rothenfels und die Folgen», en: Hans Wichmann (ed.), «Kirche heute. Architektur und Gerät. Süddeutscher Raum», München, 1984, pag. 12-18; aquí 16.
- <sup>89</sup> Cf. August Hoff, Herbert Muck y Raimund Thoma, «Dominikus Böhm», München/Zürich, 1962.
- <sup>90</sup> G.E. Kidder Smith, «Moderne Architektur in Europa», München, 1964, pag. 32.
- <sup>91</sup> Sobre este arquitecto puede verse: «Quellen des menschlichen Seins und Bauens offen halten. Der Kirchenbau-meister Emil Steffann (1899-1968)», Altenberge, 1995; Conrad Lienhardt (ed.), «Emil Steffann (1899-1968). Werk. Theorie. Wirkung», Regensburg, 1999.
- <sup>92</sup> Cf. Wolfgang Peht, «Der Anfang der Bescheidenheit», München, 1983, pag. 253.
- <sup>93</sup> Cf. «Emil Steffanns gleichnamigen Vortrag aus dem Jahr 1963», en: Gisbert Hülsman y Manfred Sundermann, «Emil Steffann», Düsseldorf, 1981, pag. 102.
- <sup>94</sup> Cf. Birgit-Verena Karnapp, «Kirchen. München und Umgebung nach 1945», Munich/Berlin, 1996, pag. 53-55.
- <sup>95</sup> Así se titula un escrito editado por él (Freiburg, 1981).
- <sup>96</sup> Según el monje benedictino Angelus A. Häussling, «Von Sinn der Liturgia», Schriften der Katholischen Akademie in Bayern, 140 (1991), pag. 118-130; aquí 118.
- <sup>97</sup> Voz «Liturgia» en: Rupert Berger, «Neues Pastoral liturgisches Handlexikon», Freiburg, 1999, pag. 309-311; aquí 310.
- <sup>98</sup> «Sacrosanctum Concilium», art. 7 y 10.
- <sup>99</sup> Cf. Walter Zahner, «Maison de Dieu Maison, de l'homme», Techniques & architecture, 459 (2002), pag. 68-75; aquí 68.
- <sup>100</sup> Editado por el Secretariado de la Conferencia Episcopal Alemana, Bonn, 2003.
- <sup>101</sup> Ibidem, pag. 14.
- <sup>102</sup> Cf. el catálogo de la exposición: Walter Zahner (ed.), «Schätze! Kirchen des 20. Jahrhunderts», Lautertal, 2007 (con algunos artículos importantes, entre otros, de Albert Gerhards o Maria Schwarz).
- <sup>103</sup> Citado según Meinrad Franz, «Zur Geschichte von St. Judas Thaddäus», en: Sa., «Katholisches Gemeindezentrum St. Judas Thaddäus, Karlsruhe-Neureut», Lindenberg, 1998, pag. 1 ss.; aquí 2.
- <sup>104</sup> Cf. Walter Zahner, «Katholisches Gemeindezentrum St. Judas Thaddäus, Karlsruhe-Neureut», en: Conrad Lienhardt (ed.), «Ottokar Uhl. Werk, Theorie, Perspektiven», Regensburg, 2000, pag. 115-136; y Thomas Maymann, «Architektonische Planung: Partizipation und Reduktion. Ottokar Uhl und der Kirchenbau St. Judas Thaddäus in Karlsruhe», en: Nadine Baumann/Martin Stuflesser (eds.), «Das Geheimnis lässt uns künden. Liturgie zwischen Wissenschaft und pastoraler Wirklichkeit», Münster, 2005, pag. 197-209.
- <sup>105</sup> Cf. Gerhardt Hueck, «Der Neubau der Herz-Jesu-Kirche in München» (Tesis académica), München, 1998; está prevista su publicación; Meinrad von Gerkan, «Herz-Jesu-Kirche in München», Baumeister, 2/2001 (2001), pag. 44-54; y Monika Römisch, «Kath. Pfarrkirche Herz-Jesu München-Neuhäusen», Lindenberg, 2002.
- <sup>106</sup> Cf. Wilhelm Kückler, «Pfarrzentrum St. Franziskus, Regensburg», en: Ingeborg Flaggé y otros (eds.), «DAM Jahrbuch 2003», Munich, 2003, pag. 66-75; y Walter Zahner, «Eglise Saint-Francois, Ratisbonne-Burgweinting, Allemagne», L'architecture d'aujourd'hui, 356 (2005), pag. 70-75.
- <sup>107</sup> Cf. «Das Pontifikale zur Altarweihe, hier zitiert nach Stichwort: Altar», en: Rupert Berger, «Neues Pastoral liturgisches Handlexikon», Freiburg, 1999, pag. 15-18; aquí 17.
- <sup>108</sup> Cf. «Sacrosanctum Concilium», art. 7.
- <sup>109</sup> Cf. más extensamente: Albert Gerhards/Thomas Sternberg/Walter Zahner (eds.), «Communio-Räume. Auf der suche nach der angemessenen raumgestalt katholischer liturgie», Regensburg, 2003.
- <sup>110</sup> Cf. Albert Gerhards, «In der Mitte der Versammlung», Trier, 2001.
- <sup>111</sup> Cf. Johannes Krämer/Walter Zahner, «Realizzazioni di spazi liturgici in Germania. Analisi liturgicae architettonica», en: Goffredo Boselli (ed.), «Spazio liturgico e orientamento» (Atti del IV Convegno Liturgico Internazionale, Bosa 1-3 giugno 2006), Bosa, 2007, pag. 61-83.
- <sup>112</sup> Cf. Goffredo Boselli (ed.), «L'ambone: tavola della parola di Dio» (Atti del III Convegno liturgico internazionale, Bosa 2-4 giugno 2005), Bosa, 2006; Walter Zahner, «Ästhetik und Diakonie: der Ort des Wortes als Initiationsort diakonischen Handelns», en: Benedikt Kranemann/Thomas Sternberg/Walter Zahner (eds.), «Die diakonale Dimension der Liturgie», Freiburg, 2006, pag. 261-270.
- <sup>113</sup> Cf. Rudolf Schwarz, «Kirchenbau», cit., pag. 147-154.
- <sup>114</sup> Rudolf Schwarz, «Vom Bau der Kirche», cit., pag. 94.
- <sup>115</sup> «Zitiert nach Lutz Schultz. Dem Glauben Raum geben: Erfahrungen eines Gemeindegeweges», en: «Communio-Räume», cit., pag. 197-199; aquí 198.
- <sup>116</sup> Cf. Walter Zahner, «Maria Magdalena. Katholische und evangelische Kirche in Freiburg-Rieselfeld», Lindenberg, 2006; otras referencias literarias se pueden ver en: Matthias Ludwig y Reinhard Mawick (eds.), «Gottes neue Häuser. Kirchenbau des 21. Jahrhunderts in Deutschland», Frankfurt-am-Main, 2007, pag. 124-129.
- <sup>117</sup> Cf. Christin Feireiss, «Vorwort» en: Christin Feireiss y Hans-Jürgen Commerell (eds.), «Kister Scheithauer Gross. Doppelkirche für zwei Konfessionen», Berlin, 2004, pag. 4.
- <sup>118</sup> Cf. Burkhard Cramer, «Der offene Ring. Erfahrungen bei einer Eucharistiefeier auf Burg Rothenfels», Gottesdienst, 40 (2006), pag. 20 ss.; aquí 20.
- <sup>119</sup> Cf. Walter Zahner, «Liturgie zwischen Geist und Form», en: Conrad Lienhardt, «Sakralraum im Umbruch. Kirchenbau der Katholischen Kirche in Oberösterreich seit 1948», Regensburg, 2004, pag. 18.

# Veinticinco años de arquitectura religiosa

*Twenty five years of religious architecture*

IGNACIO VICENS HUALDE



Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (Madrid), 1996/99. Croquis.

## FUNDAMENTOS TEÓRICOS

Después de las dos intervenciones de esta mañana, se impone que haga algún tipo de reflexión, y lógicamente las palabras que voy a decir ahora, en mi propia intervención, de alguna manera iniciarán la polémica que espero que continúe después, en la mesa redonda. Pero no podía ser menos, dado que algunas de las afirmaciones que se han hecho chocan claramente con mi concepción de lo que es la arquitectura sacra. Eso es lo bueno de un congreso: que se exponen todo tipo de opiniones y se trabaja para llegar a consensos y para enriquecer, pues, las propias apreciaciones personales.

### En busca de la objetividad

Desde luego, lo primero que tendría que decir es que estoy muy de acuerdo con Esteban Fernández Cobián en que es imprescindible erradicar, en todo discurso sobre el arte sacro, cualquier tipo de referencia a los sentimentalismos vaporosos, a las experiencias religiosas o a los espacios místicos: creo que es, sencillamente, imprescindible. Lo nuestro tiene que ser —y más en un congreso de este tipo— un trabajo lo más objetivo posible, con referencia a las fuentes y no mirándonos el propio ombligo intelectual: yo pienso, yo quiero, me parece... Cuanto más objetivas sean nuestras aproximaciones, más generalizables —y por lo tanto, más interesantes— serán. Esto creo que es extraordinariamente importante, y por ello no voy a hacer nunca referencia, insisto, a esos sentimentalismos más o menos vaporosos y etéreos que tienen relación con el gusto, con las experiencias místicas, con aquello que excita la piedad, etc. Mi discurso intentará estar radicalmente alejado de todo ello.

Creo que todo lo que se refiere a la arquitectura —la arquitectura es una cosa muy seria: muchos de nosotros le hemos dedicado nuestra

### Theoretical background

*After the two presentations from this morning, I should make some sort of reflection and, obviously, the words I intend to utter during my speech will somehow kick off the controversy that I hope will be continued later during the round-table discussion. But it could not be otherwise, given that some of the statements made clearly clash with my approach to sacred architecture. That is the good thing about a conference, that all sorts of opinions are expressed and that people try to reach a consensus and to widen their own personal horizons.*

### In Search of Objectivity

*Certainly, the first thing I should say is that I very much agree with Esteban Fernández Cobián when he says that it is necessary to eradicate, in every discussion about sacred art, any type of reference to fuzzy sentimentality, to religious experiences and to mystical spaces: I think that it is absolutely indispensable. Our work should be as objective as possible— particularly at this kind of conference— referring to the sources instead of looking in our own intellectual mirror: I think, I want, I guess... The more objective our approaches, the more general and interesting they are. I believe that this is extraordinarily important, and, therefore, I will never refer to those more or less fuzzy and ethereal sentimentalities which are related to taste, to mystical experiences, to that which moves towards devotion, etc. My speech will try to remain radically detached from all that.*

*I believe that everything related to architecture is a very serious stuff. Architecture is very serious: many of us have devoted our lives to it because we think that it is interesting enough to devote your life to it. It is something very serious requiring research, preparation and work and which cannot be summed up with I feel like, I like, I am interested in, etc. We must carry out well-thought analyses, intellectual efforts, laborious reflections about the purpose of our study, in this case, just to advance the topic, liturgical provisions. I certainly agree with the title of the first round-table discussion: the liturgy is the programme. We should make it clear as soon as possible that, in this regard, for an architect faced with the topic of sacred art, the liturgy is the programme. Because if we do not do it that way, we will be filling up churches with mediocrity— and I repeat it— because I have by me a quote by Cardinal Daneels talking about it. If certainly many of the recently built temples and churches are mediocre, that is because they lack soul, because they are trivial, because there is no intellectual structure behind them. One of the characteristics of mediocre architecture is always its lack of theory. I am fully convinced that goodwill lacking theoretical muscle can only produce banalities, useless areas. Unfortunately, I think that many of us are used to see many areas lacking liturgical sense in the field of sacred architecture. They are wilful approaches, done with goodwill but devoid of depth. Those spaces show that there has been no reflection about the liturgical provisions.*

#### **Liturgical provisions are the starting point**

*Well, since none of us present believe that temples can be materialised in terms of non-significant shapes, in terms of irrelevant shapes, I think that from now on we should reach the conclusion that researching the liturgy— a deep research of the liturgy— is unavoidable. This is where I must express my disagreement with something that was said in the morning— although, I insist— these are just some brushstrokes of what will come next. When I say researching the liturgy, I say what I say. It is clear that, for an architect like me, who is intent on developing sacred architecture, just like many of you, the acceptance of the liturgy as it comes is our starting point. Following some of the things said here this morning, please let me recall a short paragraph from John Paul II's speech on the celebration of the 20th anniversary of the «Sacrosanctum Concilium», in 1984: the former Pope said in 1984 that there was and still is some reluctance by certain individuals or groups who have viewed the liturgical reform with distrust from the beginning. This is a*

vida porque consideramos que es algo suficientemente interesante como para dedicarle la vida— es algo muy serio que exige estudio, que exige preparación y trabajo y que no puede despacharse con un me apetece, me gusta, me interesa, etc. Tenemos que hacer análisis meditados, esfuerzos intelectuales, reflexiones trabajosas sobre lo que será el objeto de nuestro estudio, que son —lo adelantó ya al principio— las disposiciones litúrgicas. Porque estoy muy de acuerdo con el título de la primera mesa redonda: la liturgia es el programa. Dejemos claro cuanto antes que, en este sentido, para un arquitecto que se enfrenta con el tema del arte sacro, la liturgia es el programa. Porque si no lo hacemos así estaremos llenando una vez más —y digo una vez más, porque tengo aquí una cita del cardenal Daneels en donde habla de esto— las iglesias de mediocridad. Y si realmente muchos de los templos y de las iglesias que se han realizado últimamente son mediocres, es porque les falta alma, porque son banales, porque no tienen ninguna estructura intelectual detrás. Porque una característica de toda arquitectura mediocre es, siempre, su déficit de teoría.

Estoy plenamente convencido de que la buena voluntad carente de musculatura teórica no produce más que banalidades, ámbitos que no sirven para nada. Y, desgraciadamente, creo que todos nosotros estamos acostumbrados a ver en el tema de la arquitectura sacra muchos ámbitos que están desprovistos de sentido litúrgico; aproximaciones más o menos voluntaristas, con muy buena voluntad, pero que están exentas de profundidad. Y porque no tienen esa musculatura teórica, al final se convierten en banales. Son espacios en los que se nota que no ha habido una reflexión sobre las disposiciones litúrgicas.

#### **Las disposiciones litúrgicas son el punto de partida**

Bien. Como ninguno de los que estamos aquí presentes creemos que los templos pueden formalizarse en términos de formas no significantes, de formas irrelevantes, creo que es importante que ya desde ahora lleguemos a la conclusión de que el estudio de la liturgia —el estudio profundo de la liturgia— es imprescindible. Y aquí tengo que proponer la primera de mis discrepancias con lo que —aunque insisto, estos van a ser una serie de bocetos de lo que vendrá después— aquí se ha dicho esta mañana.

Cuando digo estudio de la liturgia, digo lo que digo. Queda claro que, para un arquitecto como yo —empeñado como muchos de ustedes en la ardua tarea de sacar adelante arquitectura sacra—, la aceptación de la liturgia tal como viene dada es un punto de partida. Al hilo de alguna de las cosas que he ido oyendo esta mañana, me permitirán que recuerde un pequeño párrafo de la alocución que Juan Pablo II hizo conmemorando el vigésimo aniversario de la «Sacrosanctum Concilium», por lo tanto en 1984: «Ha existido —decía el Papa en 1984, el anterior Papa—, ha existido y existe todavía resistencia por parte de individuos o grupos que, desde el comienzo, han acogido con desconfianza la reforma litúrgica». Esto es una queja que a mí realmente me afecta. Que el Papa se queje que después de veinte años todavía haya gente que siga acogiendo con desconfianza —dice él— la



reforma litúrgica, creo que es grave. Dice después —y esto es lo que creo que nos puede servir a nosotros, o al menos yo quisiera que fuera la pauta de conducta para mí: la fidelidad a la liturgia— que se basa en la profunda convicción de que la liturgia es establecida por la Iglesia, y que los fieles no son sus propietarios, sino sus servidores. Y termina con una frase bellísima: «Tal fidelidad contempla también la apertura y la disponibilidad a aquellas adaptaciones que la misma Iglesia permite y alienta».

Creo que es importante que nosotros, arquitectos comprometidos con el arte sacro, tengamos esta actitud de fidelidad, sabiendo que la liturgia es un dato, es un programa que nos viene dado, que no somos sus propietarios y que no podemos tampoco interpretarla. Y que en estos cuarenta y tantos años, no sólo se ha promulgado la «Sacrosanctum Concilium», sino todas las disposiciones posteriores que han ido desarrollando un cuerpo doctrinal fascinante, que tenemos que amar. Insisto: amar.

No criticar ese amor será, evidentemente, como todo amor, activo. Y todos nosotros, siguiendo también las enseñanzas y la petición de la misma «Sacrosanctum Concilium», nos empeñaremos en hacer cada vez más vivo, más eficaz, el diseño de esos nuevos ámbitos, que se nos pide a los arquitectos que resuelvan perfectamente las nuevas disposiciones litúrgicas.

Seguiremos luego, porque mi intervención yo la he planteado también en términos arquitectónicos, como un arquitecto que tiene práctica profesional en esto. Pero creo que es importante subrayar que la crítica a esas disposiciones litúrgicas no me parece adecuada para nosotros, los arquitectos.

### La arquitectura sacra debe tender a la excelencia

Quiero, antes de seguir, decir una segunda cosa que creo que es importante. Característica necesaria de la arquitectura sacra debe ser la excelencia, o al menos, la tensión hacia ella. Y esto creo que es especialmente interesante decirlo ahora, porque mi propia experiencia —y supongo que la de muchos de ustedes— está impregnada de un cierto desánimo, que viene de ver cuántas veces la arquitectura sacra se afronta en términos «realistas», que no hacen más que enmascarar perezas objetivas. Se dice que no hay dinero, que no hay presupuesto. No: sobre todo, no hay interés. En un momento en el que el hombre ha llegado a la luna, seguir hablando de que no existe dinero para todo esto quiere decir que no existe interés, que no existen ganas de trabajar, que no existen ganas de complicarse la vida y que se busca una especie de «áurea mediocritas» que a nadie disguste y que supone una vulgaridad inaceptable.

Esta es mi experiencia. A lo mejor es un poco crítica. Yo no soy pesimista —que quede claro—, si no, no estaría aquí, me hubiera dedicado a otro tipo de cosas. Pero no ser pesimista no quiere decir no afrontar la realidad tal como es.

Me temo que en las circunstancias actuales, el arte sacro y concretamente la arquitectura religiosa, luchan contra un terrible enemigo interno, que es la falta de interés, la voluntad de no buscar la excelencia sino de pasar inadvertido, con recintos que resuelvan problemas de alojamiento para los fieles,

*complaint which affects me personally. The fact that the Pope complains that, after 20 years, there are some people who still feel reluctant about the liturgical reform is something serious. He says later on —and this can be useful for us, or at least I would like to turn it into a personal guideline: the faithfulness to the liturgy— is based on a deep conviction that the liturgy is established by the Church and that the faithful are not its owners, but its servants. He ends with a beautiful sentence: «that faithfulness also contemplates the openness and availability for those adaptations allowed and promoted by the Church».*

*I believe that it is important for us, architects who are committed to sacred art, to keep this attitude of faithfulness, knowing that the liturgy is a detail and a given programme, that we are not its owners and we may not interpret it. In more than 40 years, not just the «Sacrosanctum Concilium» has been promulgated, but all the previous provisions integrating a fascinating doctrinal corpus that we should love. I repeat: love.*

*Not criticising that love will mean, obviously, an active love. All of us must try to make the design of those new zones, following the teachings and requests of the same «Sacrosanctum Concilium», more and more lively and efficient, since architects are asked to solve the new liturgical mandates perfectly well.*

*My presentation has been approached in architectural terms, from the viewpoint of an architect who has a professional career in the field. However, I think that it is worth mentioning that architects are not in a position to criticise those liturgical provisions.*

### Sacred architecture should aim at excellence

*Before continuing, I would like to mention a second important idea: excellence must be a necessary characteristic of sacred architecture or, at least, the tension towards it. I believe that it is particularly relevant to say this now, because my own experience —just like the experiences of many of you— is impregnated with a certain disenchantment coming from the fact that sacred architecture is often approached in realistic terms which just mask certain objective laziness. They say that there is no money, no budget. No: above all, they lack interest. At a time when human beings have reached the moon, saying that there is no money available for all this means that there is a lack of interest, there is no desire to work, people do not feel like complicating their lives and look for some sort of aurea mediocritas which does not bother anyone and stands for an unbearable mediocrity.*



*This is my experience. It may be a little too critical. I am not a pessimist—I should make it clear—; otherwise, I would not be here, I would have been doing different things. Although not being a pessimist does not mean not facing reality as it is. I fear that, in the current circumstances, sacred art and, in particular, religious architecture, are fighting against a horrible internal foe: a lack of interest, the desire not to search for excellence but to remain unnoticed, with facilities solving the believers' accommodation needs, where there is no rain, where, I do not know, anything which is not excellent. Because excellence is always troublesome, and it should not be so. Really, if excellence is appropriate somewhere that is in sacred art.*

*The «Sacrosanctum Concilium» already asked architects for an extraordinary effort and not just architects, but every true artist. I quote by heart, though with more or less literal words: contemporary art should also unite its voice to the admirable concert put together for Jesus Christ by the previous centuries<sup>1</sup>. That union cannot be achieved without excellence.*

*The main value of a work of sacred art is determined by its job as work of art. The same could be also true of the main value of religious architecture which is determined by its architectural value. And that is so. Talking about the dignity of the architectural work and of the work of sacred art is unavoidable nowadays when people are usually uninterested.*

*If there is enough time left—I would not like to exceed my time, I guess that I have one hour—I intend to review the icons put forward by the 20th century to history, in terms of sacred art. I fully understand the criticism made by Cardinal Daneels: usually, a barbarism.*

*Well, before proceeding, I would like to make clear that, obviously, I have made a clear reflection; I have thoroughly researched Andrés Pardo's Enchiridion<sup>2</sup>. We will examine later on a few topics related to the liturgy. The liturgy is the programme, it has been well written here and I fully agree. The liturgy is the programme, though liturgical requirements are not always well understood.*

*Out of the set of works which I will present here, I believe that there is only one that did not fail. Why? I have mentioned that the recently finished century has produced, in particular in its second half and specifically in Spain, banal religious architectural structures. I believe that blaming it all on architects would not be fair. It is better not to blame anyone, but I believe that it is not fair.*

*A reflection about the Spain from the 50s to the 60s: it was a ruined and miserable Spain which had just emerged from a horrendous war, which had no kind of outer aid, which had to rebuild itself and which, objectively, had no resources*

donde no llueva, donde no sé qué, pero que no tengan excelencia. Porque la excelencia es siempre problemática. Y esto no puede ser. De verdad: si en algún sitio la excelencia es obligada, es en el arte sacro.

Ya la «Sacrosanctum Concilium» nos pide un esfuerzo extraordinario a los arquitectos y, en general, a todos los artistas de verdad, para que —cito de memoria, pero con palabras más o menos textuales— también el arte de nuestro tiempo una su voz al admirable concierto que los siglos precedentes erigieron en honor de Cristo<sup>1</sup>. Y esa unión no se puede alcanzar sin la excelencia.

El valor primero de la obra de arte sacro viene determinado por su labor como obra de arte. Y podríamos decir lo mismo del valor primero de la arquitectura religiosa, que viene determinado por su valor arquitectónico. Y esto es así. Hablar de la dignidad de la obra arquitectónica y de la obra de arte sacro creo que es imprescindible hoy en día, cuando habitualmente no interesa.

Si hay tiempo luego —no quiero pasarme, tengo una hora, me parece—, me gustaría que hiciéramos un pequeño repaso para ver cuáles son los iconos que el siglo XX, en términos de arte sacro, propone a la historia (uno comprende perfectamente las críticas del cardenal Daneels): una barbaridad, casi siempre.

Bien, antes de seguir quiero también dejar claro que, como es lógico, he reflexionado claramente; el Enchiridion de Andrés Pardo lo tengo muy trabajado<sup>2</sup>. Veremos luego algunas cosas sobre el tema de la liturgia. La liturgia es el programa, lo hemos dejado bien escrito aquí y estoy totalmente de acuerdo. La liturgia es el programa, pero los requerimientos litúrgicos no siempre son bien entendidos.

De mis obras que voy a exponer aquí, sólo una la consideró no fracasada. ¿Y por qué? Cuando antes hablaba de que este siglo que acaba de terminar ha producido, sobre todo en su segunda mitad y en España concretamente, estructuras arquitectónicas religiosas banales, creo que sería injusto echar toda la culpa sobre los arquitectos. Mejor no echar las culpas sobre nadie, pero creo que no es justo.

La reflexión de lo que pasó de los años cincuenta a los sesenta en una España arruinada, miserable, que acababa de salir de una guerra espantosa, que no tenía ningún tipo de ayuda exterior, que tenía que reconstruirse y que, objetivamente, no tenía recursos para nada y que sin embargo supo ofrecer el más admirable ejemplo de arquitectura sacra del siglo XX, en mi opinión —y creo que comparto la opinión de dos personas que han hecho sus tesis sobre ello, Esteban Fernández Cobián y Eduardo Delgado Orusco, que están aquí delante— nos deja bien claro que cuando faltan los recursos tiene que abundar la creatividad. Los ejemplos de Fisac, de Carvajal, de Oíza, de Fernández del Amo y no sigamos, porque están en la mente de todos ustedes, muchas veces en poblados de colonización o en poblados de absorción, son admirables. Y supieron recurrir a los mejores artistas de la época: aquellos jóvenes Chillida y Oteiza, por ejemplo, empezaron haciendo *Vía Crucis* para estas iglesias de colonización... Todos



Capilla de la Residencia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Alcázar de San Juan (Ciudad Real), 1996.

ellos pudieron hacer esto porque contaban con la confianza de personajes excepcionales. Evidentemente no voy a hacer un elenco aquí: no es el caso, no es el tema; pero cualquier momento es bueno para rendir un pequeño homenaje a personas como ese increíble obispo de Vitoria, que fue capaz de encargar esas iglesias a unos jóvenes insensatos que estaban por allí; como el padre Aguilar, el General de los dominicos o el pobre General de los franciscanos, que recibió todo tipo de presiones hasta del Santo Oficio para paralizar la iglesia de Arantzazu.

### Las disposiciones longitudinales no responden a la liturgia

¿Tenemos estos promotores hoy en día? Creo que, entrando ya en el tema, como arquitecto comprometido tengo que decir que estoy en desacuerdo con la segunda parte de la intervención de Esteban Fernández Cobián; y esto permitirá luego una cierta chispa o polémica en la mesa redonda. Creo clarísimamente que el estudio objetivo de los requerimientos litúrgicos impiden, hoy en día, cualquier tipo —impiden, insisto: luego estoy dispuesto a matizar si fuera necesario— cualquier tipo de disposición longitudinal de las iglesias. Por lo tanto, estoy absolutamente convencido de que los esquemas basilicales, los esquemas de cruz latina, son totalmente inadecuados para la liturgia que nos propone la Iglesia.

Frente a aquella monodireccionalidad en los ámbitos preconciiales en los que todo convergía en un punto privilegiado, en ese presbiterio donde se encontraba el altar —encima del altar estaba también el tabernáculo para la reserva eucarística— en el que se celebraba el sacrificio, detrás estaba el retablo con las imágenes para la veneración de los fieles, todo concentrado en un único punto, una de las cosas que pide la reforma litúrgica —creo que es clarísimo— es separar para clarificar. Nos pide a los arquitectos que separemos: primero, el ámbito de la celebración del

available and, nevertheless, it was able to provide the most admirable example of 20th century sacred architecture. In my opinion —which I believe to share with two people who have made their PhD dissertations on it, Esteban Fernández Cobián and Eduardo Delgado Orusco, who are present— it is quite clear that, when resources are scarce, creativity has to be abundant. The examples by Fisac, Carvajal, Oíza, Fernández del Amo, etc., there is no need to continue since they are on our minds, often located in colonisation or absorption settlements, are admirable. They knew they had to resort to the best artists in their time: the young Chillida and Oteiza, for instance, started building ways of the cross for these colonisation churches... All of them could make it because they had the trust of some extraordinary characters. Obviously, this is not the place for a casting: it is not the case or the topic; but it is always a good time to pay tribute to people like the amazing Bishop of Vitoria, who was capable of assigning those churches to some youngsters around there; or Father Aguilar, the Dominican General or the poor Franciscan General who received all types of pressure, even from the Holy Office, in order to stop the church of Arantzazu.

### Longitudinal arrangements do not respond to the liturgy

Do we have these promoters nowadays? Beginning now with the subject, and as a committed architect, I must say that I disagree with Esteban Fernández Cobián's second half of the presentation; this will sparkle with a little controversy the round table discussion. I firmly believe that, nowadays, the objective study of liturgical requirements hinder any sort of longitudinal arrangement of churches. I insist: they hinder it, though I am willing to qualify it later on. Therefore, I am absolutely convinced that basilica schemes, Latin cross schemes, are totally inadequate for the liturgy proposed by the Church.

As opposed to that single direction of pre-council plans where everything converged in a privileged point, in the presbytery containing the altar, one of the things demanded clearly by the liturgical reform is to separate in order to clarify. Above the altar, there used to be a tabernacle for the Eucharist reserve, where the sacrifice was celebrated; behind it, there used to be an altarpiece containing sculptures for the faithful to worship, everything was focused on a single point. The reform asks architects to separate: first, the area for celebrating the sacrifice from the area for the Eucharist reserve —I will leave this topic here though I believe that it is fascinating— and it asks us for a reflection on how these spaces should be qualified. It also asks us to differentiate clearly, within the area for celebrating the sacrifice, from

the place for the Word proclamation (pulpit) to the place for presiding (see) and to the place for the real execution of the sacrifice, which is the altar. That is, that single direction has exploded; it has turned into a multidirectional thing, something requiring many non-simultaneous focal points, something very complex in which collective and personal things have to be included. The collective dimension—let us remember the definition of the subject made by the «Sacrosanctum Concilium», I would like to talk about it in more depth later—the place where God's people gathers in order to celebrate joyfully the mysteries of salvation. A temple is a reality with a unitary or collective dimension; it is the place where God's people gathers and, moreover, with a fascinating adjective, to celebrate joyfully. When the architect thinks that the temple is place where God's people gathers, that collective and community dimension has to be present. Moreover, the idea of a joyful celebration also requires, in my opinion, an approach which separates it from murky zones. But I insist in the idea that the former symmetry has been replaced with eurhythmy in the new structures; the single direction needs to be transformed into something multidirectional; the convergence on a specific point must explode in some sort of polycentrism. That contemplative and static disposition has to be transformed into active participation; i.e., one of the basic conditions of the whole reform is determined by the will of *actuosa participatio*, the will of active participation. Therefore, I insist that Latin cross plans or basilica schemes are radically inappropriate: they are not designed for that. I find the previous example by Walter Zahner very beautiful, talking about the transformation of Saint Anthony's temple—I guess that it was in some Austrian city, I cannot quite remember—in which the same space is transformed according to the new necessities. I find that idea of communion fascinating and it talks perfectly well about that collective community space for gathering. Undoubtedly and in spite all, the architects must constantly put forward new schemes which improve particular aspects and which qualify better certain things which had not been well solved. That is one of my concerns, for instance, about the topic of the tabernacle position, which is often debated. I guess that no good solutions have been proposed.

#### Constructed works

I would like to share with you some of the proposals that I have made, although none of them is exemplary. However, their main advantage lies in their own reality: they have been built, they were possible and many ideals and intentions have been left behind. I will be critical to them, both with regard to what has to do with me and with regard to what has not. Maybe this will help us to reflect a little upon these new spaces.



Capilla de la Residencia de las Hermanitas de los Ancianos Desamparados, Alcázar de San Juan (Ciudad Real), 1996.

sacrificio del ámbito de la reserva eucarística, tema que dejo aquí porque creo fascinante, y nos pide una reflexión sobre cómo se deben cualificar también esos espacios. Nos pide también que, dentro de ese ámbito de la celebración del sacrificio, se distinga claramente entre el lugar para la proclamación de la palabra —ambón—, el lugar de la presidencia —sede— y el lugar de la auténtica ejecución del sacrificio, que es el altar. Es decir, aquélla monodireccionalidad ha estallado, se ha convertido en algo pluridireccional, algo que exige muchos puntos de atención no simultáneos, algo muy complejo en lo que tiene que implicarse de alguna manera lo colectivo y lo personal. La dimensión colectiva—no olvidemos la definición que hace también la «Sacrosanctum Concilium» del tema, luego me gustaría comentarlo un poco más— el lugar donde el pueblo de Dios se reúne para celebrar gozosamente los misterios de la Salvación. El templo es una realidad que tiene una dimensión unitaria o colectiva; es el lugar donde el Pueblo de Dios se reúne y además —con un calificativo fascinante—, para celebrar «gozosamente». Cuando el arquitecto se plantea que el templo es el lugar donde se reúne el Pueblo de Dios, esa dimensión colectiva, comunitaria, tiene que estar presente. Pero además, la idea de «celebración gozosa», en mi opinión, exige también un tratamiento que lo separará de los ambientes tenebrosos. Pero insisto en la idea de que en las nuevas estructuras, la simetría anterior ha cedido ante la euritmia; la monodireccionalidad tiene que transformarse en una pluridireccionalidad; la convergencia en un determinado punto tiene que explotar en una suerte de policentrismo.

Aquella disposición contemplativa y estática tiene que transformarse en una participación activa; es decir, una de las condiciones básicas de toda la reforma viene determinada por esa voluntad de «*actuosa participatio*», voluntad de participación activa. Por lo tanto, insisto en que las

plantas de cruz latina o los esquemas basilicales los encuentro radicalmente inapropiados: no están diseñados para esto. Encuentro bellísimo el ejemplo que nos ha planteado antes Walter Zahner de la transformación de ese templo de San Antonio —me parece que era en una ciudad austríaca, no recuerdo exactamente— en el que un mismo ámbito se transforma según las nuevas necesidades. Esa idea de la comunión pienso que es fascinante y habla perfectamente de ese espacio colectivo comunitario de encuentro. No cabe duda de que, a pesar de todo, nosotros, como arquitectos, tenemos que estar constantemente proponiéndonos nuevos esquemas que mejoren ciertos aspectos, y que vayan cualificando mejor algunas cosas que no estaban bien resueltas. Esa es una de mis preocupaciones, por ejemplo, con el tema de la posición del sagrario, que es siempre muy discutida y en la que, efectivamente, creo que no se ha llegado a buenas soluciones.

## OBRAS CONSTRUIDAS

Me gustaría compartir con ustedes algunas de las propuestas que he hecho yo, aunque ninguna de ellas sea ejemplar. Tienen la ventaja de su propia realidad: han sido construidas, han sido posibles y en el camino se han dejado muchos ideales y muchas intenciones. Seré crítico con ellas en lo que me corresponde a mí y en lo que no me corresponde, pero puede que nos sirva a todos nosotros para reflexionar un poco sobre estos nuevos espacios.

### Alcázar de San Juan

El primer ejemplo es una capilla, pero por su tamaño podría ser una iglesia. Pertenece a un enorme asilo de ancianos en Alcázar de San Juan, un pueblo de La Mancha. Un enorme asilo de ancianos, insisto, de unas monjas. Este edificio, con dos grandes alas, necesitaba incorporar también una capilla. La capilla se plantea —y esto creo que es una cosa necesaria— abierta al pueblo, de tal manera que se puede decir que es una iglesia: no es una parroquia, pero es una iglesia abierta al pueblo, y tiene que tener también entrada directa desde el exterior.

Primera cosa que creo que es interesante: la presencia del templo en la ciudad. Siempre ha sido el templo un punto de referencia, y pienso que esto es algo positivo a lo que no debemos renunciar. No creo en los templos camuflados más que en casos de necesidad imperiosa; pero no estamos en un momento de persecución —o por lo menos, no directa— y creo que en este momento es necesaria la afirmación de la presencia del templo en el tejido urbano.

El templo es complejo. Las Hermanitas de los Ancianos Desamparados tienen sus cosas bien claras, y ellas, de forma rotunda, decidieron que no iban a hacer una capilla del Santísimo aparte. No se hace y punto. De tal manera que hubo que llegar a esa especie de compromiso de conseguir que, de alguna manera, la capilla del Santísimo fuese sugerida por este espacio debajo del coro que es lateral, que a su vez venía determinado por la capilla de las monjas que estaba encima.

### Alcázar de San Juan

*The first example is a chapel which could be a church, due to its size. It belongs to a huge elderly people's home in Alcázar de San Juan, which is a town in La Mancha. I insist: a huge elderly people's home run by some nuns. The two-wing building required the addition of a chapel. The chapel was planned as something open to the people —I think that is necessary—, so that you can say that it is a church: it is not a parish, but it is a church open to the people, and it also needed to have direct entrance from the outside.*

*The first relevant thing here is the presence of the temple in the town. The temple has always been a reference point and I believe that is something positive which should not be rejected. I do not believe in camouflaged temples, unless it is strictly necessary; but we are not going through times of prosecution —or, at least, not directly— and I guess that it is necessary to reaffirm the presence of the temple in the urban tissue.*

*The temple is a complex one. It was clear to the Hermanitas de los Ancianos Desamparados that they did not want to make a separate chapel for the Holy Sacrament. They just did not want it. So a compromise had to be reached, in the sense that the chapel for the Holy Sacrament had to be suggested by that space under the lateral choir, which was in turn determined by the nuns' chapel above it.*

*Another pre-requirement was that the Virgin of the Defenceless which had presided over the chapel for 150 years should remain there, and precisely at the same spot. I believe that this does not go in line with the liturgical reform, but we did it and I guess it is interesting.*

*The topic of the light has also been discussed. We looked for a non-domestic approach to light, a sort of set design approach which was determined by all those skylights...*

### Collado-Villalba

*The next project is a church for a parish centre. This was somewhat more complex. It was in Villalba of Madrid, not Villalba of Lugo, a town located on the ridge near Madrid, in a rich area with plenty of granite, same as here. Given that the temple was in a rich area... let them open their wallets and pay for it!*

*We did a first project that did not go ahead. It was a granite prism with a planned entrance in swastika and a space as little directional as possible, taking into account that it is a square space. In order to avoid said directionality, we planned that the real directionality was the vertical one, and the basic argument was a huge skylight built out of a series of prisms with copper outside and golden inside, so that the space was basically vertical. The chapel of the Holy Sacrament was also clearly separate from the temple. The former had a dimmed light, as opposed to the strong light of the central space.*





Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (Madrid), 1996/99. Primera propuesta.

*Well, this project was radically criticised. We were asked to bring down the height of the building, both the physical and the psychological height: they thought it was monumental. I would also like to talk a little about the concept of the monumental in religious architecture. In Spain, where temples have always been a reference, I think that saying that a temple could be too monumental is frankly ridiculous. Anyhow, it was demanded, so the following compromise was reached: a project which does not renounce what we considered as indispensable —the presence of the temple in town— but turns the façade into an altarpiece one (the temple was dedicated to the Holy Trinity). Moreover, this temple is just opposite the railway station, a very important meeting point. Everybody passes by, you know. Therefore, we thought that it was of essence to have a talking façade, shouting: here I am, here we are, and this is the church.*

*The whole height was concentrated in the façade and, anyhow, we organised a fully transparent cover where the light was dimmed by these huge beams of extraordinary edge which allowed the solution for the double function required. They asked us for an interior space which was low, horizontal and democratic; nevertheless, we thought it should be somewhat grand. The beams edge somehow allowed for it. The façade is not made of stone anymore; it should be made of concrete. So we drafted that sort of altarpiece façade opposite the railway station containing three elements on a projection suggesting a porch; and clearly recalling the Father, the Son and the Holy Ghost. The remaining twelve straight elements have identical areas and stand for the twelve gifts of the Holy Ghost exploding in every direction.*

Otra condición innegociable era que la Virgen de los Desamparados que había estado presidiendo la capilla durante ciento cincuenta años siguiera presidiéndola, y también exactamente en ese punto. Esto no está de acuerdo, yo creo, con la reforma litúrgica, pero bueno, lo hicimos, y creo que es interesante.

Se ha hablado también del tema de la luz. Aquí buscamos un tratamiento no doméstico de la luz, un tratamiento si se quiere escenográfico, que viene determinado por todos estos lucernarios...

### Collado-Villalba

El siguiente proyecto es una iglesia para un centro parroquial. Esto era más complejo. Se trataba de Villalba de Madrid, no Villalba de Lugo, un pueblo que está en la sierra de Madrid, en una zona rica donde hay muchísimo granito, como aquí. Dado que el templo estaba en una zona rica... ¡pues que se aflojen la polaina y que paguen!

Hicimos un primer proyecto que lo no salió adelante. Era un prisma de granito, donde planteamos una entrada en esvástica y un espacio lo menos direccional posible dentro de que, en definitiva, es un espacio cuadrado. Para evitar también esa direccionalidad, planteábamos que la auténtica direccionalidad era la vertical, y el argumento básico era un enorme lucernario construido con una serie de prismas del cobre al exterior y dorados al interior, de manera que el espacio fuera un espacio básicamente vertical. También se separaba claramente la capilla del Santísimo del templo. La capilla del Santísimo tenía una luz mucho más tamizada, frente a la luz potente del espacio central.

Bien. Este proyecto fue criticado radicalmente. Se nos pidió que redujéramos la altura del edificio, la altura física y la psicológica: se pensaba que era monumental. Me encantaría hablar también un poco del concepto



Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (Madrid), 1996/99.



Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (Madrid), 1996/99.

*The final solution turns the temple into an altarpiece façade. There is no interior altarpiece. I would also like to refer to the altarpiece topic. I do not believe in them or understand their efficacy nowadays. Well, this could also give rise to a debate. I will just show you a church with an altarpiece that I recently made. I do not believe in it, but it was requested.*

*The lateral elevation and the sections are determined by the huge edge of these beams. It was requested that light should be as intense as possible in the area of the people gathering to make a joyful celebration. However, this has to be achieved providing shade from Madrid's horrible sunshine thanks to the beams edge. The sunshine could have made the area unfit for gathering. I believe that the wonderful Jesus Christ made by Javier Martínez—who is a great sculptor who had already collaborated with us—is a resurrected Christ, but one who is warm and talkative.*

*The light at the chapel of the Holy Sacrament is radically different, it is a gradient light. I would like to make a short reflection on this. As opposed to the community space, the chapel of the Holy Sacrament is a place for private prayer; therefore, it makes sense to have a dimmed light there, which could even be dramatic or set design lighting, if you wish. I have tried to approach in a clear way different types of lighting for each of my churches, as far as this was possible.*

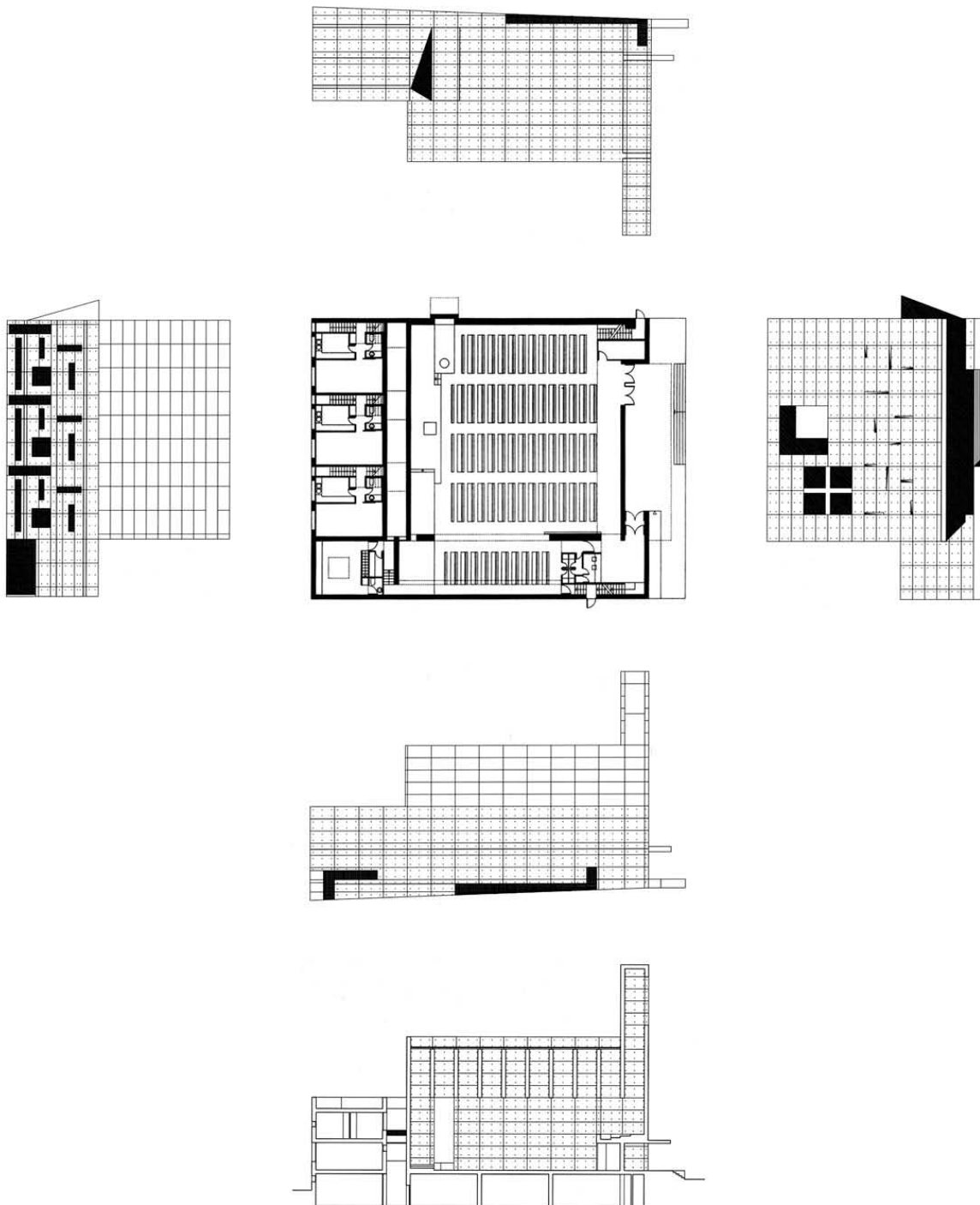
**Rivas Vaciamadrid**

*I would like to present now one of my greatest failures, although I am really fond of this church. However, it must be admitted that it is unfinished. The works started 6 years ago, there is not*

de lo monumental en la arquitectura religiosa. En España, donde los templos han sido siempre una referencia, hablar de que un templo pueda llegar a ser excesivamente monumental me resulta francamente ridículo. Pero en fin, el hecho es que se pidió y el compromiso al que se llegó fue éste que les muestro: un proyecto que, sin renunciar a lo que considerábamos imprescindible —que era la presencia del templo en el pueblo—, transforma la fachada en una fachada retablo (el templo está dedicado a la Santísima Trinidad). Además, este templo está justo enfrente de la estación de tren, que es un punto importantísimo de encuentro. Todo el mundo pasa por ahí, vaya. Con lo cual, nos parecía extraordinariamente importante que la fachada fuera parlante, que dijera: aquí estoy, aquí estamos, esta es la iglesia.

Concentramos toda la altura en la fachada, y de todas formas, organizamos una cubierta totalmente transparente en donde la luz quedaba tamizada por estas enormes vigas, de un canto extraordinario, que permitían resolver la doble función que nos pedían. Nos pedían que el espacio interior fuera bajito, horizontal y democrático; y sin embargo, nosotros consideramos que tenía que tener una cierta presencia. El propio canto de las vigas permitía, de alguna manera, esto. La fachada deja de ser de piedra: se nos pide que sea en hormigón. Planteamos esa especie de fachada-retablo hacia la estación de tren, en la que, sobre un voladizo que permite una sugerencia de porche, aparecen sus tres elementos, en clara referencia al Padre, al Hijo y al Espíritu Santo. Los otros doce elementos rectos tienen áreas idénticas: son los doce dones del Espíritu Santo explotando en las cuatro direcciones.

En la resolución final, el templo se convierte en una fachada retablo. No hay retablo interior. Me gustaría hablar también del tema del retablo. No creo en ellos, no veo su eficacia hoy en día. Pero bueno, también puede



Iglesia parroquial de la Santísima Trinidad, Collado Villalba (Madrid), 1996/99.



*enough budget to complete it, we are trying to beg from everyone. Curiously enough, when it is completed, I guess that it will be one of those places where contemporary artists have left their traces: the chapel of the Holy Sacrament has been totally painted by José Manuel Ciria, one of the most important. The spectacular virgin made by Javier Viver, is going to be a gem. The Christ has been gifted by José Luis Sánchez, one of the big names of religious sculpting from the 60s, 70s and 80s, still alive; thank God, though not active. However, he has presented us with a Christ. That is, there is no money, there is nothing, the work is being accomplished with a few cents; still, there is a will to see it through. Well, we have been working for 8 years now.*

*Nevertheless, I intend to discuss my failure, since this was one of the temples in which I had a greater interest and I believe that it put forward an interesting solution at a very difficult place. This was the first draft that was never carried out: it remained a draft, therefore it was never accomplished. I would just like to mention one idea: the place where this church was to be built was a spare lot, as it often happens in most places where dwellings are to be built. There was a spare long and narrow plot which was useless, so it was gifted to the Church in order to build a temple. Obviously, it was accepted: you need to accept it all. And our question was: how to build such a centralised thing in such a narrow plot? Then I remembered one of my advantages, the advantage of being old and having met so many masters. Sometimes you recall one of those gems from the back of your mind, as Oiza said: If you have a long thing, make it even longer. So, instead of trying to fit a square, centralised element into that long area, let us increase the difficulty. We had to reduce 5 metres here and there, and that is what we did. So we planned a longitudinal body with access from a veranda looking onto the garden, with the parish centre on one side, access to the priests' houses above, the sacristy, the chapel of the Holy Sacrament and an even longer and narrower temple.*

*All of us who belong to the Academia know that our speech is often contaminated by historical remarks and references, even if we do not notice. I have sometimes explained —being absolutely true— that the plan of Sant'Andrea al Quirinale, by Bernini, is present in our plan. Bernini did the hardest trick of an ellipse where the bigger axis became the subordinate one, while the smaller axis became the important one: entrance axis and altar axis. That is, what we did was to transform the whole scheme where the smaller axis becomes the hierarchical one, where the altar is at the centre and the see by its side. Then the bigger axis is the democratic one, i. e., where the people gather, slightly sloping. But when you go down,*

ser también un tema a discutir. Inmediatamente después les presentaré una iglesia con retablo que acabo de hacer. No creo en él, pero así me lo han pedido.

El alzado lateral y las secciones vienen determinados por el enorme canto de estas vigas. Se nos pide que en el ámbito del pueblo que se reúne para celebrar gozosamente, la luz sea lo más intensa posible. Esto se hace, pero protegiéndose del sol terrible de Madrid —que podría haber inhabilitado el espacio— con el propio canto de las vigas. Creo que el maravilloso Cristo que hizo Javier Martínez —un escultor espléndido al que ya le hemos pedido muchas cosas— es un Cristo resucitado, pero acogedor y que habla.

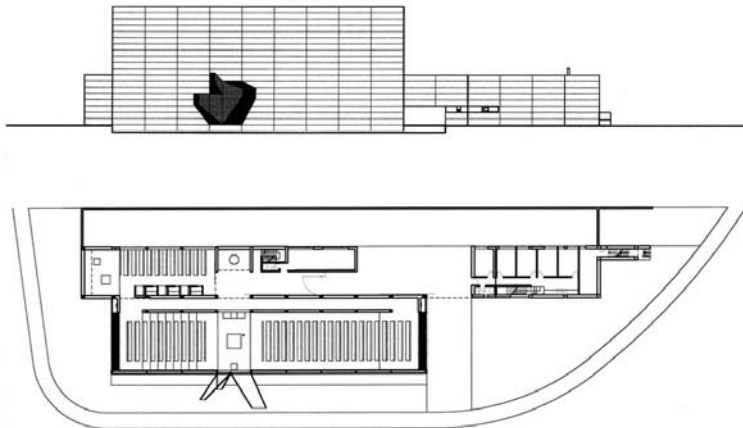
La capilla de Santísimo tiene una luz radicalmente distinta. Me gustaría hacer una pequeña reflexión sobre esto. Es una luz rasante. Si a diferencia del espacio comunitario, la capilla del Santísimo es un lugar para la oración personal, entonces creo que ahí sí que es más lógico que la luz sea mucho más tamizada, a veces incluso hasta dramática o escenográfica, si se quiere. En casi todas mis iglesias, he intentado que, en la medida de lo posible, el diferente tratamiento de la luz en estos casos se viera de una forma clara.

## Rivas Vaciamadrid

Presento ahora uno de mis grandes fracasos, y eso que es una iglesia a la que le tengo un cariño extraordinario. Pero bueno, aceptémoslo, está sin terminar. Empezamos la obra hace seis años, no se encuentra dinero para terminarla, estamos «sableando» a todo el mundo. Curiosamente, cuando se termine, creo que será un ejemplo de lugar donde los artistas contemporáneos han dejado su impronta: la capilla del Santísimo ha sido pintada totalmente por José Manuel Ciria, uno de los grandes. La Virgen, espectacular, que ha hecho Javier Viver, va a ser una joya. El Cristo lo ha regalado José Luis Sánchez, uno de los grandes nombres de la escultura religiosa de los años sesenta, setenta y ochenta, hoy todavía vivo gracias a Dios, aunque no trabaja. Pero nos ha regalado un Cristo. Es decir, que no hay dinero, no hay nada, la obra se está haciendo con dos duros; pero hay voluntad de que se haga. En fin, llevamos ocho años.

Pero quiero hablar de mi fracaso porque este era uno de los templos en los que yo había depositado un mayor interés y que creo que planteaba una solución interesante dentro de un sitio muy difícil. El primer proyecto, que no se llevó a cabo, era éste: se quedó en anteproyecto, y por lo tanto, no se hizo. Me interesa señalar sólo una cosa: el lugar en el que se tenía que construir esta iglesia era una parcela sobrante, como suele pasar en casi todos los sitios en donde se construyen viviendas. Allí sobraba un sitio muy estrecho y muy largo, que no servía para nada, y que, por tanto, se regaló a la Iglesia para hacer un templo.

Entonces se aceptó, como es lógico: hay que aceptar todo. Y nos planteamos esto: ¿cómo se hace en un solar tan estrecho algo centralizado? Recordé una de las ventajas: la ventaja de ser mayor y de haber tenido



Iglesia parroquial de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid (Madrid), 1999/09. Primera propuesta.

maestros y de haberlos conocido. Es que, de vez en cuando, uno recuerda esas perlas que le quedan en la cabeza. Nos decía Oíza: «Cuando tengáis una cosa larga, estirla más». Y eso fue lo que hicimos. En lugar de intentar incluir dentro de este espacio largo un elemento cuadrado, centralizado, incrementamos todavía más la dificultad. Había que retranquearse cinco metros de aquí y de allá. Entonces planteamos un cuerpo longitudinal que tenía el acceso desde un porche porticado que daba paso al jardín, el centro parroquial —a un lado—, el acceso a las viviendas de los sacerdotes por encima, la sacristía, la capilla del Santísimo y el templo, largo y todavía más largo y estrecho.

Todos los que nos movemos en el mundo de la Universidad sabemos cómo se contamina nuestro discurso con connotaciones históricas, referencias, hasta sin darnos cuenta. Alguna vez he explicado —y es verdad, es la pura realidad— que en esta planta está muy presente la planta de Sant'Andrea al Quirinale, de Bernini. En donde Bernini hace el «más difícil todavía» de la elipse en la cual el eje mayor se convierte en el subordinado y el eje menor se convierte en el eje importante: eje de entrada y eje del altar. Esto, qué duda cabe, está presente también aquí. Es decir, que lo que nosotros hacemos es transformar todo este esquema, en donde el eje menor se convierte en el eje jerárquico, donde el altar se pone en el centro y a su lado, la sede; y el eje mayor es el eje democrático —digamos—, donde está el pueblo ligeramente en descenso. Pero para bajar es necesario ir hacia un lado o ir hacia el otro. Creo que fue un esfuerzo importante, y que nos parecía muy interesante el cambio de ese eje jerárquico que venía determinado por una luz escenográfica y por un lucernario que, curiosamente, se convirtió luego en el argumento del proyecto definitivo, como verán después, mientras que el eje democrático venía determinado por una luz democrática y continúa. El templo era



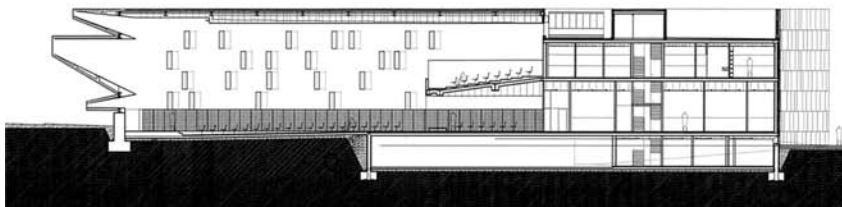
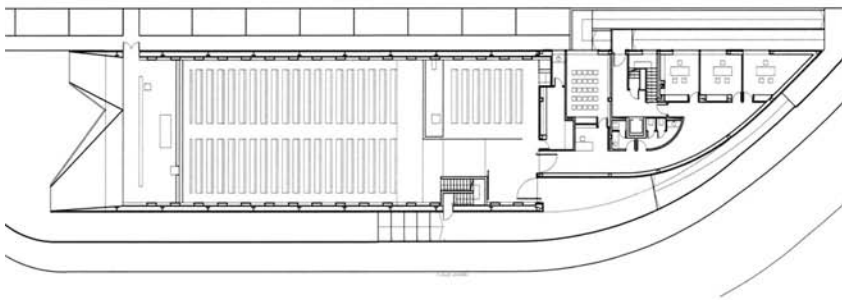
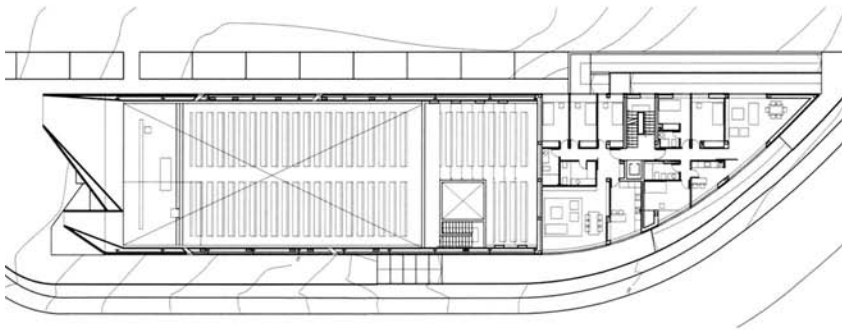
*you need to proceed in one or another direction. I guess that it was a considerable effort, and we thought that the change of that hierarchical axis was very interesting, since it was determined by this set design lighting. There was also a skylight which later on became the key argument in the final project, while the democratic axis was determined by a democratic and continuous light. The temple was narrow and incredibly tall, whereas the parish centre and the priests' dwellings were long and short. Well, I think it is time to show some models explaining —somewhat roughly— how this smaller axis became the hierarchical one, while the other was the democratic one. We also planned the iconographic programme in such a way that, as you walk in, you can see only the two figures in the hierarchical axis: an angel on the side almost taking off towards the virgin, floating on the other side.*

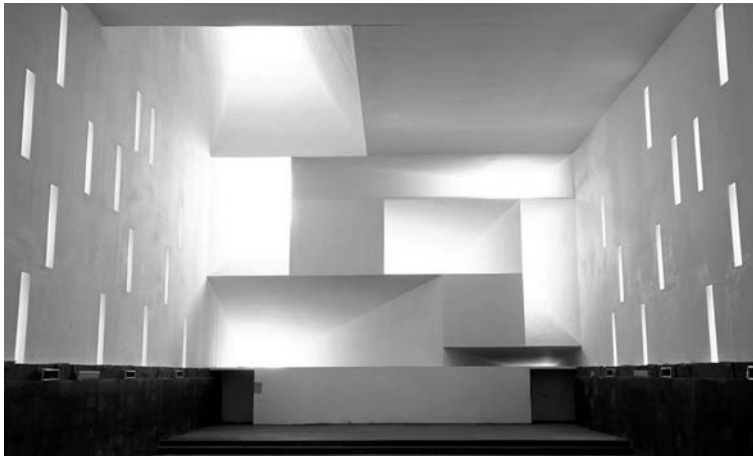
*I believe that this proposal would have been hugely interesting and that it put forward a typologically suggestive plan; however, it was blown away. That is, we were clearly told, and it was demanded of us, to build a directional temple. You will understand how upset I was after all I have said here. Well, clearly directional means everyone facing forwards: directional plus altarpiece. That is what had to be done. We were also required to occupy as much space in the plot as possible.*

*This is the church that has been built or, rather, that is being built, since it is not completed. Given that it was required that we should build as much as possible within the plot, we reached 5 m on every side. That was the maximum. The priests' dwellings are at the top of the building, while the parish centre is at the bottom. Only a small fold is allowed, a small*



Iglesia parroquial de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid (Madrid), 2001/09.





Iglesia parroquial de Santa Mónica, Rivas Vaciamadrid (Madrid), 2001/09.



estrecho y altísimo, frente al elemento largo y bajo del centro parroquial y de las viviendas de los sacerdotes. Bien, creo que es interesante ver algunas maquetas que, de una forma un poco tosca, hablan de cómo este eje menor se convertía en el eje —insisto— jerárquico, frente al otro democrático. También planteamos el programa iconográfico, de tal manera que al entrar, todo el mundo podía ver en el eje jerárquico sólo las dos figuras que había: a un lado, un ángel casi en despegue libre hacia la Virgen, que flotaba en el otro lado.

Creo que era una propuesta que hubiera sido sumamente interesante, y que planteaba una planta tipológicamente sugestiva; y fue dinamitado. Es decir, se nos dijo claramente, se nos exigió, que el templo debía ser direccional. Después de todo lo que he dicho aquí, ustedes comprenderán mi desolación. Pero bueno, claramente direccional; es decir, todo el mundo mirando para delante: direccional y con retablo. Esto es lo que hubo que hacer. Y se nos exigió también que se ocupara el máximo posible de la parcela.

Ésta es la iglesia que se ha construido, o mejor dicho, que se está construyendo, porque sigue sin terminarse. Dado que se nos exigía agotar la edificabilidad, llegamos a los cinco metros en todos los lados: quiero decir, el máximo del máximo. Los pies del edificio los ocupan en la parte superior las viviendas de los sacerdotes y en la parte inferior el centro parroquial. Solamente se permite un pequeño pliegue —una pequeña pérdida de espacio— para sugerir la entrada al templo, que se plantea en términos claramente clásicos, vaya, si se quiere direccionales. Hay un presbiterio, hay una nave, todo el mundo mira hacia la nave, la capilla del Santísimo está aquí y hay un coro y hay un retablo: un retablo que es un retablo de luz. No había presupuesto y lo hemos hecho de la manera más barata posible. Todo está realizado en acero cortén porque se consiguió una persona que

*waste of space in order to suggest the entrance to the temple which is planned in clearly classical —i.e., directional— terms. There is a presbytery, a nave, everybody looking at the nave, the chapel of the Holy Sacrament goes here and there is an altarpiece: a light altarpiece. Since there was no budget, we have done it the cheapest way possible. Everything is made of COR-TEN steel, because we contacted a person who could help with that material. If we had obtained aluminium, the church would have been made of aluminium.*

*Since this continuous building explodes at the end with these skylights playing with the party walls, the only thing emerging is the parish centre with its own windows: all the rest are in disguise with panel elements. We worked in order to develop the head, i.e., the light altarpiece with comprising a series of skylights. This was the final solution reached after a long series of adventures.*

*The first graffiti has already appeared on the building. This was done before the fence was put up. The exploding skylights will later be seen from the inside. The whole thing is a really cheap metallic structure with an outer cladding of COR-TEN steel scales and an inner one made of plasterboard, that is, the cheapest of things. I may say that this church square metre is cheaper than the square metre of pavement from Prado Museum...*

*This is the colour of COR-TEN steel, as it is, and this is the entrance, that is, the only fold. A text and a light cross are missing here. The interior has not been completed either, nor the altarpiece. The side lights are purely white lamps, while the lights at the back will be determined by some golden backdrops to be planned. They also*





Javier Viver Gómez, Santa María Virgen. Boceto.

*demanded that these two blind elements should be at the front, and we did so; they are two blind elements where the virgin and Saint Monica will be placed. Now I will present the iconographic project that we had put forward.*

*I would not like my words to be perceived as a criticism of any person; in any case, they are criticising a given situation.*

*The building is completely black. The lower part is all granite. Grids cover all of the air-conditioning pipes, the loudspeakers, etc. All of the areas prone to be spoilt by the people leaning on them are made of black slate, while the rest is white.*

*This is our project which is currently under construction. There are several —almost random— gilded pain d'or backdrops, so that colour qualifies light; it provides it with that special hue. This is the situation of the crucified Christ which is a wonderful Christ gifted by José Luis Sánchez. The virgin made by Javier Viver is obviously a clear Berninian example. Only two hands appear out of the turmoil of clothes, and they remind us of Saint Theresa's ecstasy but, instead of faint, they look withdrawn... and such a marvellous face. It is spectacular. I believe that this is an extraordinary work of art which deserves your attention. Well, I was in that scenario when I got the order of stopping everything because a certain someone was going to do... this! [Showing the altarpiece with a huge Saint Damian's Christ at the front.]*

*I insist that everything I am saying should not be perceived as a criticism of anyone, but as another hurdle that architects must overcome in order to see a work through.*

*That means that the skylights coming this way. As you all know, there were only two opaque elements*

ayudó con el acero cortén. Si hubiéramos conseguido aluminio, pues la iglesia hubiera sido aluminio.

Y como este edificio continuo explota al final, con estos lucernarios que están haciendo un guiño hacia las medianeras, lo único que aparece es el centro parroquial, que tiene sus propias ventanas: todas las demás están camufladas con elementos de chapa. Se trabajó en el desarrollo de esa cabeza, que iba a ser el retablo de luz compuesto por una serie de lucernarios. Finalmente, después de muchas aventuras, se llegó a esta solución.

El edificio construido ya tiene incluso las primeras pintadas. Esto se hizo antes de poner la verja que ya hay delante. Los lucernarios que explotan los veremos luego desde el interior. Todo es una estructura metálica extraordinariamente barata, con un recubrimiento exterior de escamas de acero cortén y un interior de Pladur, es decir lo más barato. Puedo decir que el metro cuadrado de esta iglesia es más barato que el metro cuadrado de pavimento del Museo del Prado...

Este es el color del acero cortén, tal como está, y esta es la entrada, es decir el único pliegue. Aquí falta un texto y una cruz de luz. El interior no está terminado todavía; tampoco está hecho el retablo. Las luces laterales son lágrimas puras, blancas, mientras que las luces del fondo estarán determinadas por unos paños dorados que vamos a plantear. También se nos exigió que estos dos elementos ciegos estuvieran en el frontal y lo hemos hecho; dos elementos ciegos donde se colocarán la Virgen y Santa Mónica. Ahora les presentó el proyecto iconográfico que nosotros habíamos planteado.

Me gustaría que nada de lo que estoy diciendo se vea como una crítica a ninguna persona; en todo caso, a alguna situación.

El edificio es totalmente negro. En la parte baja todo es granito. Las rejillas tapan todos los conductos de aire acondicionado, los altavoces, etc. Todo esto, toda la parte que es susceptible de ser manchada por la gente que se apoya, es pizarra negra, mientras que todo lo demás es blanco.

Este es nuestro proyecto, lo que se está haciendo ahora, en el cual aparecen varios paños —casi aleatorios— dorados con pan de oro, de tal manera que el color cualifica la luz, le da ese tono un poco especial. Y esta es la situación del Cristo crucificado, un Cristo espléndido que ha regalado José Luis Sánchez; la Virgen que ha hecho Javier Viver, evidentemente un claro ejemplo berniniano. Entre el magma de ropajes —que recuerdan al éxtasis de Santa Teresa— solamente aparecen dos manos que, en este caso, en vez de desmayadas están como recogidas... y esa cara maravillosa. Espectacular. Creo que es una obra absolutamente maravillosa y que ustedes deben ver sin duda ninguna. Pues bien, estaba en esa situación cuando recibí la orden de que se paralizara todo, porque cierta persona iba a hacer... ¡jesto! [Enseña el retablo con un gran Cristo de San Damián colocado delante.]

Me interesa —insisto— que todo lo que digo no se lea nunca como una crítica a nadie, sino como una más de las muchas dificultades que tenemos los arquitectos para sacar adelante las obras.

Esto significa que los lucernarios que vienen por aquí —como saben, solamente quedaban dos elementos opacos, donde iban a ir la Virgen y Santa Mónica: es real todo, como la vida misma—, pues curiosamente esos dos elementos que eran los únicos donde no aparecía luz, porque eran de metal, se transformaban en unas vidrieras iluminadas artificialmente, por supuesto; se introducía este Cristo —no sé cómo llamarlo, bizantino— inmenso; se iba a hacer este altar, hecho de patas torneadas de madera, y este ambón a juego...

Esta es la vida del arquitecto, ante la que caben dos posibilidades: el suicidio o la lucha. Si pongo estas imágenes, insisto, es solamente para animarles a todos ustedes a no tirar la toalla jamás. Evidentemente, cuando yo recibí todo esto, pues cogí la lógica depresión que sólo se puede curar con un doble vodka-tonic. ¡No es posible, a estas alturas del partido! Bien. Pues es posible, se puede.

Y tengo que decir que esto otro es lo que se está haciendo en este momento: se está colocando la Virgen de Javier Viver. Está ya ahí, con todos los andamios, colocándose. Hemos conseguido que una conocida modelo y actriz —cuyo nombre no debo decir ahora porque a lo mejor ya se dirá— nos pague el pan de oro y el altar —los dos altares— y los dos ambones. Hemos conseguido que José Manuel Ciria —el pintor excepcional— pinte gratis: y ya ha pintado la capilla del Santísimo con un ciclo sobre la creación absolutamente espectacular, que habrá que ir también a verlo. Se ha conseguido colocar el Cristo de metal. ¡Hay esperanza, a pesar de todo!

### Ponferrada

Y quiero terminar mi intervención con un ejemplo muy positivo, porque a lo mejor en lo anterior había alguna carga negativa que venía mal. Este es un ejemplo absolutamente admirable: el ejemplo de un Obispo que quiere hacer una obra importante; el ejemplo de un ecónomo, Ángel Vallejo —hay que decir los nombres de las personas de la diócesis de Astorga— que dice que posiblemente sea la única iglesia que hagamos en esta diócesis durante nuestra vida —creo que es una diócesis en recesión—: ¡tenemos que hacerla!

Tengo que decir que así como en todos los demás casos he hablado de las dificultades que un arquitecto encuentra, aquí no ha habido más que facilidades. No sólo facilidades, más aún, tensiones para que mejorásemos y lo hiciésemos mejor. En este caso, el templo parroquial de Ponferrada ocupa un lugar enorme, una inmensa parcela rodeada de edificios altísimos, de edificios de viviendas de dieciocho y veintitantas plantas, inmensos. La opción, en este caso, ha sido lógicamente el contraste. Como el templo no puede afirmarse mediante la altura, se afirma mediante la horizontalidad. Esto parece bastante claro y tampoco tiene ningún secreto: no hay que ser Einstein para llegar a ello.

El templo se deja en una esquina del solar, justo al lado del acceso principal —este es un sitio importante—, y las viviendas de los sacerdotes

*left for the virgin and Saint Monica: everything is as real as life itself. Well, curiously enough, those two elements made of metal, which were the only two without light, turned into stained-glass windows with artificial lighting, of course; that Byzantine, immense Christ was introduced. I do not know how to describe it; they were planning to put this altar made of shaped wooden legs, together with this pulpit...*

*That is the architect's life, and you have two choices: suicide or fighting. If I am showing you these pictures is just with the purpose of enticing you not to give up. Obviously, when I saw all of this, I felt naturally depressed and resorted to a double gin and tonic with vodka as the only cure. It was not possible at that stage! Well, it certainly was.*

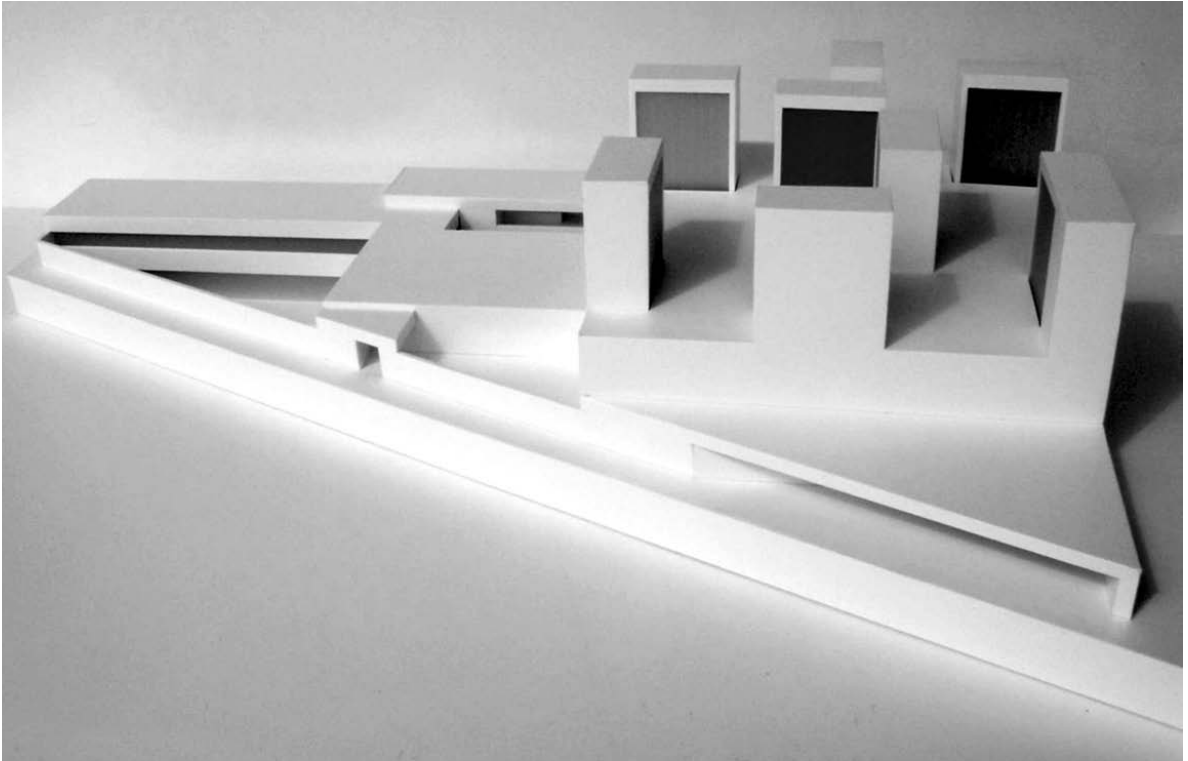
*I must say that this is what they are doing at the moment: placing Javier Viver's virgin. They are already fitting it with the whole scaffolding. We have managed to get a well-known model and actress to pay for the pain d'or and altar, both altars and both pulpits —but I cannot name her now, maybe she will be named later—. We have managed to have the extraordinary painter José Manuel Ciria paint pro bono; he has already painted the Holy Sacrament chapel with a totally spectacular cycle about the creation, you have to see it too. We have managed to fit the metal Christ; there is hope, after all.*

### Ponferrada

*I would like to finish my presentation with a very positive example, because maybe the aforementioned contained some negative load which was unfit. This is an absolutely admirable example: that of a bishop who wants to make an important work; the example of a church administrator, Ángel Vallejo —the names of the people from the Astorga diocese need to be quoted— who says that this may well be the only church built at this diocese in our whole lives. I think that this diocese is undergoing a recession: we have to build it!*

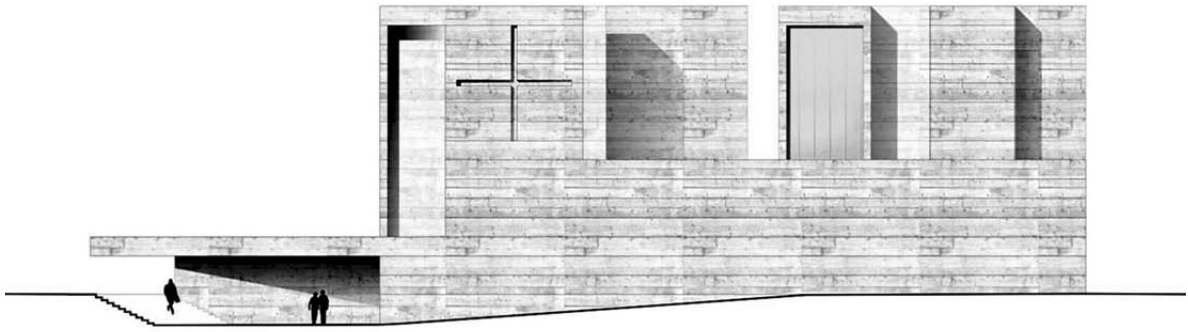
*I must say that, just like I have spoken in every instance about the difficulties faced by architects, here we have found only advantages. Not just advantages, but tensions so that we improved and did a better job. In this case, the Ponferrada parish church occupies a huge plot surrounded by very tall buildings, by 18 or 20 storey blocks of flats, huge ones. In this case, we have clearly opted for the contrast. Since the temple cannot be reaffirmed through height, it does through horizontality. This seems quite clear and holds no secret: you need to be no Einstein to figure it out.*

*The temple is at one side of the plot, right next to the main access which is an important place, while the priests' dwellings and the parish centre occupy the more acute part of the triangle integrating the plot, as if to say.*



Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Los Rosales, Ponferrada (León), 2004. Proyecto.





Iglesia parroquial de Nuestra Señora de Los Rosales, Ponferrada (León), 2004. Proyecto.



*The temple is conceived as really low, with access through a porch on one side. It is crowned by a series of skylights eventually generating light, if so they wish... that is, if we were pedantic —like good professors— we might say that it stands for the deconstruction of the stained-glass window; since we are not pedantic, we will not say it. Each skylight is built with a single colour. However, I guess that the plan is the most interesting thing because, for the first time, we have provided it with a centralised shape which really works.*

*The plan has the advantage of having each skylight for qualifying each of the areas. Obviously, the presbytery is slightly highlighted in order to determine the actual difference between the common priesthood of the faithful and the priest's ministerial priesthood. But this is done very subtly, so that the stairs separating them are just two. The people surround the presbytery; this area descends slightly in height and there is also a chance to enlarge the nave.*

*They are very optimistic at this diocese. They believe that Ponferrada needs some worship places. They are really optimistic as regards their capability to teach the catechism. They also requested that the centre conference hall could be opened for special ceremonies, thus increasing extraordinarily the church capacity. This is particularly interesting to me —I cannot tell more, since I have run out of time, but I think this was something I had in mind— I mean, that was 25 years ago, in that first project in Almería which I could not show here since it was not built. I am referring to that concern about the chapel of the Holy Sacrament abandoning the secondary place it usually occupies and becoming also a protagonist. The fact of placing the chapel of the Holy Sacrament with direct access from the outside for weekly days, since it is located higher up, this allows the tabernacle to preside at all times, high above, because it is much higher than this level, so it never clashes, as if to say, with the altar; but still presides the space, even when the church is empty. I think that this could be an interesting solution.*

*Well, time is out, so I must finish. I could tell you how each of those skylights will talk about the sacraments, in the best Gaudí tradition. One of them is above the baptistery, another one above the penitential chapel, another one above the presbytery, etc.; and each of them will carry their names, just to make it clear. I can also recall another gem that the masters used to say, a History professor in this instance, Chueca Goitia: the best way to identify a building is placing a sing on its facade.*

y el centro parroquial ocupan la parte —digamos— más aguda del triángulo que forma la parcela.

El templo se concibe como algo francamente bajo, con un porche de acceso por uno de sus lados. El templo viene coronado por una serie de lucernarios que van a producir una luz, si se quiere... es decir, si fuéramos pedantes —como buenos profesores universitarios— diríamos que es la «deconstrucción de la vidriera»; pero como no somos pedantes no decimos que es eso. Cada lucernario se construye con un solo color. Pero lo que creo que es más interesante es la planta, a la que por primera vez hemos podido darle una forma centralizada, que realmente funciona.

Una planta, además, que cuenta con la suerte de que cada uno de los lucernarios cualifica uno de los ámbitos. Evidentemente, el presbiterio está ligeramente realzado para determinar, también, la diferencia real entre el sacerdocio común de los fieles y el sacerdocio ministerial del sacerdote. Pero muy sutilmente, de tal manera que los peldaños que los separan son solamente dos. El pueblo rodea el presbiterio; este ámbito baja ligeramente de cota y existe la posibilidad de que la nave se pueda ampliar.

Son muy optimistas en esta diócesis. Creen que Ponferrada necesita espacios de culto. Son realmente optimistas respecto a la capacidad catequética. Nos pidieron también que el salón de actos del centro pudiera abrirse para ceremonias especiales; así se aumentaba extraordinariamente la capacidad de la iglesia. Y algo que me resulta especialmente interesante —y no voy a comentar más, porque se me ha pasado el tiempo, pero yo creo que es algo que tenía en la cabeza: estoy hablando de hace veinticinco años, en el primer proyecto en Almería que no he expuesto aquí porque no se hizo— es esa preocupación por que la capilla del Santísimo, de alguna manera, abandonara el lugar subordinado en el que habitualmente se suele poner y fuese también protagonista; de tal manera que colocando la capilla del Santísimo con una entrada directa desde el exterior para los días de diario y estando más alta, nos permite que el sagrario presida siempre, muy por encima, porque está muy por encima de este nivel, de tal manera que no entra nunca en colisión, digamos, con el altar, pero sin embargo preside el espacio incluso cuando la iglesia está vacía. Creo que esto es una solución que puede ser interesante.

Bien, se me ha acabado el tiempo, así que termino. Les contaré cómo cada uno de estos lucernarios —en la mejor tradición gaudiniana— hablará de los sacramentos. Y cómo uno de ellos está encima del baptisterio, otro encima de la capilla penitencial, otro encima del presbiterio, etc.; y en todos, para que quede claro, se pondrá su nombre. Porque recuerdo también otra de las perlas que nos decían los maestros, en este caso un catedrático de Historia, Chueca Goitia: que la mejor manera de identificar un edificio es poner un letrero en el frontispicio.

<sup>1</sup> Cf. *Constitution on the Sacred Liturgy «Sacrosanctum Concilium»* (1963), n.º 123.

<sup>2</sup> Cf. Andrés Pardo Rodríguez, coord., «Enchiridion. Documentación litúrgica posconciliar», Regina, Barcelona, 1992.

<sup>1</sup> Cf. *Constitución sobre Sagrada Liturgia «Sacrosanctum Concilium»* (1963), n.º 123.

<sup>2</sup> Cf. Andrés Pardo Rodríguez, coord., «Enchiridion. Documentación litúrgica posconciliar», Regina, Barcelona, 1992.

# La liturgia como programa

## *The liturgy as programme*

Esteban Fernández Cobián, Giorgio della Longa, Walter Zahner,  
Ignacio Vicens Hualde

Jueves, 27 de septiembre de 2007

Thursday, 27 September 2007

### Esteban Fernández Cobián

Creo que es muy positivo que se hayan generado cuestiones polémicas, preguntas, inquietud. Desde luego, mi intervención no tenía otra finalidad que abrir completamente el abanico de los problemas que se están trabajando en la actualidad, al hilo de las cuestiones que se han venido tratando a lo largo del siglo XX y también a partir de unas definiciones —que he intentado que fueran muy precisas— de lo que se entiende por sacralidad, por liturgia y por iglesia. A partir de ahí, queda abierta la posibilidad del diálogo y de las discusiones.

Por alusiones del profesor Vicens, con el que me encanta discutir, pienso que el edificio litúrgico de la Iglesia católica es un edificio complejo, es decir: existe un dogma, algo que se cree, y ese dogma se celebra. Pero muchas veces no podemos saber qué ha sido antes: lo que se celebra o lo que se cree. A veces se celebran cosas que luego se definen como dogmas y otras veces sucede al revés. Por eso la discusión litúrgica es una discusión tan apasionante, porque toca el mismo centro de la vida de la Iglesia. Y por eso es tan difícil hablar de ello con serenidad, con tranquilidad, intentando razonar: porque es algo muy vital.

Yo he dicho en mi intervención que tanto los arquitectos como los liturgistas actuales —no recuerdo si lo dije así, tan claro—, cada uno en su campo es hijo de una revolución, es decir, de un movimiento que ha hecho una petición de principio sobre una determinada disciplina y se arroga a sí mismo la verdad absoluta. Es muy difícil que posiciones intelectuales como éstas lleguen a entenderse. Por eso es tan difícil el diálogo entre los arquitectos modernos y los liturgistas actuales.

Entiendo también que en toda materia jurídica —pienso que los documentos litúrgicos, los documentos de la Iglesia tienen valor vinculante porque tienen valor jurídico— existe una letra y un espíritu. No se puede entender la letra sin comprender el espíritu. Tampoco se puede vivir el espíritu sin conocer la letra. Ambas realidades se complementan, se enriquecen mutuamente y se hacen avanzar. Ustedes lo comprenderán perfectamente si lo trasladamos al ámbito civil. Es decir, si las leyes fueran unívocas no existirían los jueces. Toda ley es susceptible de interpretación. Las intervenciones de los jueces crean jurisprudencia y esa jurisprudencia muchas veces es determinante a la hora de fallar un juicio. Con lo cual, uno no puede acudir a la letra de una

### Esteban Fernández Cobián

*I believe that it is very positive that some controversial issues have been raised, questions, restlessness... Certainly, the goal of my presentation was to open a variety of problems that we are currently working with, in line with the issues which have been covered in the 20th century and also based on some definitions of what we understand by sacredness, liturgy and church: I have tried to make them quite clear.*

*By allusions of Professor Vicens, with whom I love to argue, I think that the liturgical building of the Catholic Church is a complex one: there is a dogma, something that people believe in, and that dogma is celebrated. However, sometimes we do not know what happened first: what you celebrate or what you believe in. Sometimes people celebrate things which are later defined as dogmas, and on other occasions it is the other way round. That is why liturgical discussions are so thrilling, because they touch upon the very core of the Church's life. That is why it is so difficult to talk about it quietly, with tranquillity, trying to reason: because it is so vital.*

*I said during my presentation that both current architects and liturgy experts —I do not remember whether I said it so clearly—, each in his field, are children of a revolution, that is, of a movement that made a principle request about a particular branch and that believes it possesses the absolute truth. It is very difficult to get to understand this kind of intellectual positions. That is why the dialogue between modern architects and current liturgy experts is so hard.*

*I also see that in every legal subject —the Church's documents are binding since they have a legal value— there is a wording and a spirit. You cannot live the spirit without knowing the wording, either. Both realities are complementary; they are enriching each other and help each other to progress. You will easily understand it if we take it to the civil level. That is, if acts were univocal, there would be no judges. Every act is susceptible of being interpreted. Judges' rulings create jurisprudence which is sometimes binding when issuing a judgment. Therefore, you cannot*

*read the wording of an act without knowing what the competent authority has provided about it in the appropriate subsequent reviews, etc.*

*I believe that in the case of Post-council liturgical documents, this is quite clear: there are so many overlapping documents that I find myself at a loss. I do not know how I am supposed to build a church in Spain right now. I know that there were three countries, three Episcopal Conferences —Italy, Germany and USA— which took the liturgical Enchiridion and summed it up in a single document: rules for building Catholic churches in this country. I think that is great, I think that every country should have that sort of document because it is impossible to see clearly through the Enchiridion, we could keep on arguing forever. I would request the Spanish Episcopal Conference —if I knew it would be of any use— to issue that kind of document.*

*Well, that is all I said. Besides, I have just quoted texts by a theologian [Joseph Ratzinger] whom I consider to be relevant —I believe that he undoubtedly is—, that probably he will not say exactly the same things as Pope as he did when he was a theologian —as the latter, he expressed a personal opinion, as a Pope, he must express something which is the result of a consensus, a wider thing—, although he obviously has his own personal opinion. The current Pope is a person with his own thoughts; John Paul II had a different way of thinking, just like the others had theirs. Well, that is all I wanted to add now.*

**Giorgio della Longa**

*I am sort of surplus at this panel discussion, since I am no liturgy expert. There are three architects and a theologian here. Nevertheless, I can say that I have been working for more than a decade with liturgy experts: above all in the research field, though as architect. I believe in particular, and I would like to repeat something which has already been mentioned here today, that good liturgical architecture can only come out of meeting a good architect. I think that there cannot be a good liturgical architecture without the qualitative dimension of architecture. After working with liturgy experts, for instance, taking part as contest juror, first of all I can see how the liturgy spirit of Esteban Fernández Cobián has just spoken, is hidden and degraded in what I call the liturgy engineering. A good liturgical architecture is not a good plan satisfying the liturgical rules, but it should be a space in which a liturgy is deployed: that is, architecture.*

*I was impressed by Professor Vicens's presentation when he referred to long and narrow plots: when you do not know what to do with that kind of plot, you give it away to build a church. I thought that was a specifically Italian scenario! In Italy, if you do not know what to do with a plot in the outskirts, you dedicate it to building a parish centre.*



Primera mesa redonda: Xan Rodríguez (moderador), Giorgio della Longa, Ignacio Vicens, Esteban Fernández Cobián y Walter Zahner.

ley sin conocer lo que la autoridad competente ha establecido sobre ella en oportunas revisiones posteriores, etc.

Yo pienso que en el caso de la documentación litúrgica postconciliar esto es muy claro: hay tantos documentos superpuestos que yo, personalmente, me encuentro perplejo. Yo no sé cómo hay que hacer una iglesia en España ahora mismo. No lo sé. Pero sé que ha habido tres países, tres Conferencias Episcopales —Italia, Alemania y Estados Unidos—, que han cogido el *Enchiridion* litúrgico y lo han resumido en un documento: normas para la construcción de iglesias católicas en este país. Me parece espléndido, me parece que todo país debería tener un documento así. Porque con el *Enchiridion* es imposible aclararse: podríamos estar discutiendo hasta el infinito. Yo reclamaría desde aquí —si supiera que iba a valer para algo— ese documento a la Conferencia Episcopal Española.

Bien, eso es lo único que he dicho. Por lo demás, me he limitado a citar textos de un teólogo [Joseph Ratzinger] que considero relevante —me parece que lo es, sin duda—, que probablemente como papa no diga exactamente lo mismo que como teólogo —como teólogo expresa una opinión personal, como papa necesita exponer algo mucho más consensuado, mucho más amplio— aunque desde luego su opinión personal sí que existe —el papa actual es una persona con un pensamiento propio, Juan Pablo II tenía otro pensamiento distinto y Pío XII y todos los demás el suyo—. Bien, es la única matización que querría hacer en este momento.

**Giorgio della Longa**

Yo estoy un poco de más en esta mesa redonda: no soy un liturgista. Aquí estamos tres arquitectos y un teólogo. Sin embargo, puedo decir

que trabajo —sobre todo en el ámbito de la investigación, aunque como arquitecto— desde hace más de diez años con liturgistas. Creo sobre todo una cosa, y con esto vuelvo a insistir en algo que ya se ha dicho aquí hoy: creo que la buena arquitectura litúrgica sólo puede nacer del encuentro con un buen arquitecto. Creo que sin la dimensión cualitativa de la arquitectura no puede nacer una buena arquitectura litúrgica. Trabajando con liturgistas —por ejemplo, participando como jurado de concursos—, en primer lugar puedo constatar cómo el espíritu de la liturgia, del que Esteban Fernández Cobián hablaba ahora, se oculta, se degrada en lo que yo llamo una *ingeniería de la liturgia*. Una buena arquitectura litúrgica no es una buena planta que satisfaga las reglas de la liturgia, sino que ha de ser un espacio dentro del cual se despliegue una liturgia: es decir, arquitectura.

Me ha impresionado la intervención del profesor Vicens cuando hablaba de parcelas largas y estrechas: cuando alguien no sabe qué hacer con una parcela así, la regala para hacer una iglesia. ¡Yo creía que se trataba de una situación sobre todo italiana! En Italia, cuando no se sabe que hacer con una parcela de la periferia, se dedica a la construcción de un complejo parroquial.

Ahora bien, los problemas de la liturgia nacen ya desde aquí. Porque una iglesia se presenta de una cierta manera con respecto a la ciudad —esto se ha comentado ya antes— y, por lo tanto, no se puede hablar del interior de una iglesia si no hay antes una reflexión sobre su encuentro con el exterior, con la ciudad. Y la cuestión de la liturgia es muy compleja, en mi opinión, porque hablamos de un programa, más que de un esquema. Es cierto —y con esto termino— que el arquitecto que se compromete con el espacio sagrado tiene que tomar decisiones: y estas decisiones deberían estar orientadas siempre por el programa enunciado en la *Sacrosanctum Concilium*, donde se hace una síntesis extrema de cómo debe ser la participación de la comunidad en las celebraciones sacramentales. Creo que el gran desafío que debería asumir el arquitecto es evitar interpretar, como arquitecto, el espíritu de la liturgia. Y aquí está la gran dificultad, bajo mi punto de vista: que esto no es traducible en esquemas.

### Walter Zahner

Una de las reflexiones fundamentales que nos hacemos cuando vemos edificar iglesias es que los problemas se tienen que solucionar siempre con un diálogo entre el promotor —que tiene que ser la comunidad— y el arquitecto. La pregunta es: ¿quién representa a la comunidad en su diálogo con el arquitecto? Los ejemplos que les he enseñado esta mañana los he buscado conscientemente, y puedo decir que en todos ellos siempre ha habido un teólogo o un sacerdote representando a la comunidad que ha colaborado con el arquitecto. Al principio hablé de la colaboración de Romano Guardini con Rudolf Schwarz, y también diré que Albert Gehrard estuvo detrás de muchos de los proyectos que he enseñado. Es muy difícil o casi imposible que un arquitecto realice bien una iglesia

*Well, this is where liturgical issues come from because a church is presented in a particular way as regards the city —it has already been mentioned— and, therefore, you cannot talk about a church interior if you do not reflect before about its relation to the outside, to the city. The liturgical issue is very complex, in my opinion, because we are talking about a programme, rather than a scheme. I would like to finish by saying that it is true that architects committed to sacred spaces must make decisions, and these decisions should be always guided by the programme quoted in the Sacrosanctum Concilium, which makes a radical synthesis of how the community should take part in sacramental celebrations. I think that the great challenge to be assumed by architects should be to avoid interpreting the liturgy spirit as an architect. The main difficulty lies here, according to my opinion that this cannot be rendered in schemes.*

### Walter Zahner

*One of the basic reflections that we make when we witness the building of churches is that problems always have to be solved by means of a dialogue between the promoter —who must be the community— and the architect. The question is: who stands for the community in their dialogue with the architect? I have consciously looked for the examples I gave you this morning, and I can say that it was always a priest or a theologian the one representing the community and collaborating with the architect. At first I spoke about the cooperation between Romano Guardini and Rudolf Schwarz, and I will also say that Albert Gerhard was behind many of the projects that I have shown you. It is very difficult, almost impossible for an architect to make a good church if they do not have a good relationship with the person responsible for assisting them in those issues.*

*Although we may think that we do not know much about what church-building in Germany entails, that does not mean that architects are willing to read 30 or 40 pages before tackling a church project. I would like to give an example: I was a juror at a contest for building the new chapel of Erfurt, in Eastern Germany. The call referred to the fact that it was necessary to read the Episcopal Conference's document which was available on request. Around 100 architects expressed their interest, and approximately 55 or 60 of them delivered a project. Only two of them asked the Episcopal Conference for that text and, you may believe me, the members of the jury could tell which two had read that document. I may add, for historical background, that many of those architects from Eastern Germany had neither been raised in the Catholic faith, nor in the Protestant one, or in any other specific type of creed. This is obvious when you take a look at a project: whether the architect has really bothered to explore those issues; what is a church, what is a community, etc.*



*So we chose the project by an architect who had made a *Communio-Räume* scheme in which the altar had a central position.*

*If I go back to the already shown examples, it is because I must say that there are many communities in Germany who wish to express their idea of a community. I also have my preferences: which type or image of a community I prefer or which one I like best, however, I have tried to show them that there is no rupture between the longitudinal interpretation of a church —such as the Sacred Heart of Jesus in Munich or San Francisco or Ratisbone— and others which focus a lot more on the common celebration —the *Communio-Räume* scheme. There is no rupture, but a wide array of possibilities where it is striking that those communities wishing to implement the II Vatican Council's ideas always argue decisively about their idea of the liturgy. The little definition that I quoted: «the liturgy is a meeting between God and people, always starting from God and inviting people, but also uniting people among them» is really a great challenge for any architect.*

*For instance, with regard to the issues with Ignacio Vicens's projects, I may say that there are also those types of examples in Germany and that they should be minimised, and that is why I can understand his issue between architect and promoter. I thought that the first two projects he showed had a very clear orientation, direction, which is something really unknown in Germany, since we have very few examples. I have really liked that cooperation between space and light. I think that, in most cases in Germany, the starting point is the liturgy, maybe because there is a whole host of theologians searching for a dialogue with architects. I do not wish to give my opinion about Spain. I would just like to say that dialogue between these groups is a lot more institutional in Germany. I should also reckon that I could have shown many negative examples; anyhow, it is just something you do not do in this type of conference.*

#### Ignacio Vicens

*There is an extraordinary volume which is probably known by you: it is titled *En qué creen los que no creen*<sup>1</sup> (What do non-believers believe in?). It compiles in a book the correspondence between Umberto Eco Cardinal Martini published in a Northern Italy paper. I would really like to recommend it. One of the subjects raised there is the liturgy. As opposed to Umberto Eco's practical, pragmatic attitude, Cardinal Martini is blunt in a literal sentence that I loved and have treasured in my mental library: «The Church does not satisfy expectations, it celebrates mysteries». This closes down once and for all the whole discussion about what I want, what I feel, whether the Church should do this or that, whether people should be comfortable at church, if it should foster piety, etc. The Church celebrates mysteries, that is*

si no tiene una buena relación con la persona responsable que le ha de ayudar en estas cuestiones.

Aunque pensemos que tenemos poca idea de lo que significa la construcción de iglesias en Alemania, eso no quiere decir que los arquitectos estén dispuestos a leer treinta o cuarenta páginas antes de realizar el proyecto de una iglesia. Quiero poner un ejemplo. Yo participé como jurado en un concurso para la construcción de una nueva capilla en Erfurt, al este de Alemania. En la convocatoria del concurso se hacía referencia a que debería leerse el documento de la Conferencia Episcopal, que se entregaría a quien lo solicitase. Se habían interesado unos cien arquitectos, y aproximadamente cincuenta y cinco o sesenta entregaron un trabajo. Solamente dos de estos arquitectos habían pedido este texto a la Conferencia Episcopal, y créanme, en el jurado podíamos decir con exactitud qué arquitectos habían leído este texto. Podemos decir, como referente histórico, que en el este de Alemania muchos de estos arquitectos no habían sido educados ni en la fe católica, ni en la protestante, ni en ningún tipo definido de creencia. Y esto se pone de manifiesto al ver un proyecto: si realmente el arquitecto se ha preocupado por indagar en estas cuestiones: qué es una iglesia, qué es una comunidad, etc. Y entonces escogimos el proyecto de un arquitecto que había realizado un esquema *Communio-Räume*, en el que el altar tenía una posición centrada.

Si vuelvo a estos ejemplos que he enseñado anteriormente es porque tengo que decir que en Alemania existen muchas comunidades que tienen interés en exteriorizar su idea de comunidad. Yo también tengo mis preferencias: qué tipo o qué imagen de comunidad prefiero o me gusta más, pero aún así he intentado demostrarles que entre la interpretación longitudinal de una iglesia —como por ejemplo el Sagrado Corazón de Jesús, en Munich o San Francisco, en Ratisbona— y otras mucho más centradas en la celebración en común —el esquema *Communio-Räume*—, no existe una ruptura, sino un amplio abanico de posibilidades, en donde llama la atención que las comunidades que quieren realizar las ideas del Concilio Vaticano II siempre argumentan de forma decisiva lo que entienden por liturgia. Y esta pequeña definición que antes he citado —«la liturgia es un encuentro entre Dios y el hombre, siempre partiendo de Dios e invitando al hombre, pero también uniendo a las personas entre sí»— es realmente un gran reto para cualquier arquitecto o arquitecta.

Por ejemplo, haciendo referencia a los problemas de los proyectos de Ignacio Vicens, puedo decir que también en Alemania tenemos ejemplos así, que deberían ser minimizados, y por eso puedo entender su problemática entre arquitecto y promotor. Me ha parecido que los dos primeros proyectos que mostró tenían una orientación, una direccionalidad, muy clara, algo que en Alemania no conocemos realmente, pues hay muy pocos ejemplos. Y me ha gustado mucho esa colaboración entre espacio y luz. Creo que en Alemania, en la mayor parte de los casos, el punto de partida es la liturgia, tal vez porque hay un amplio abanico de teólogos

que buscan el diálogo con arquitectos. No quiero dar una opinión sobre España. Sólo decir que en Alemania, el diálogo entre estos grupos está mucho más institucionalizado. También tengo que reconocer que podía haber mostrado muchos ejemplos negativos, pero bueno, es algo que no se hace cuando se viene a un congreso como éste.

### Ignacio Vicens

Hay un libro excepcional que todos ustedes conocerán: se llama *En qué creen los que no creen*<sup>1</sup>. Recoge en forma de libro la correspondencia cruzada entre Umberto Eco y el cardenal Martini que fue publicada en un periódico del norte de Italia. Lo recomiendo profundamente. Uno de los temas que aparecen ahí es precisamente el tema de la liturgia. Y frente a la actitud, digamos práctica, pragmática, de Umberto Eco, el cardenal Martini es rotundo, en una frase que es literal porque me entusiasmó y la he guardado en mi biblioteca mental: «La Iglesia no satisface expectativas: celebra misterios». Esto cierra de una vez por todas ese debate de lo que quiero, de lo que siento, de que si la Iglesia debe hacer esto o lo otro, de que si en la iglesia la gente tiene que estar cómoda, confortable, si ha de excitar la piedad, etc. ¡La Iglesia celebra misterios, que es algo absolutamente maravilloso! ¡Y no satisface expectativas pequeñas o grandes de los hombres!

Es importante esto porque no hemos hablado demasiado de misterio y es uno de los argumentos básicos de la liturgia. Y me gustaría que saliera aquí, para que no dejemos de lado un parámetro que considero importante. No hemos hablado tampoco de los signos, que creo que también son importantes dentro de la celebración del misterio. Lo dejo caer de alguna manera por si alguien está interesado y se suscitan preguntas sobre ello.

Giorgio della Longa ha estado hablando de la calidad de la arquitectura: coincido con él, y desde el principio he dejado bien claro que el valor arquitectónico de la arquitectura religiosa reside, precisamente, en su valor arquitectónico. No se puede ofrecer a Dios el sacrificio de Caín —esto está claro—: la chapuza y la vulgaridad.

De la intervención de Walter Zahner realmente confortan algunas cosas, como cuando nos hablaba de este concurso en el que solamente dos participantes de ciento veinte se habían interesado en leer las bases que daba el programa, que eran la liturgia. Nos conforta a nosotros, que siempre miramos a Alemania y a las nieblas hiperbóreas como un prodigio de aproximación intelectual. ¡Y vemos que también en Alemania *et in Arcadia ego*, que también allí pueden ocurrir estas cosas! En cambio, qué duda cabe, al final ha estado hablando de algo fascinante, de lo que sí tenemos que aprender: de ese diálogo, que aquí no existe, o se reduce tantísimo que, cuando lo hay, lo podemos citar como ejemplo. Ese diálogo es algo que tendremos que aprender de ellos.

Pero estamos hablando aquí, en la mesa redonda, de la liturgia como programa, y quizá sea interesante que ustedes pregunten sobre todo

*absolutely wonderful! It does not satisfy people's small or big expectations!*

*This is important since we have not spoken much about the mystery and this is one of the liturgy's basic arguments. I would like to mention it here in order to bring on board a parameter which I consider to be of essence. We have not spoken about signs, either, and I believe that they are also important within the mystery celebration. I mention them in passing, to see whether anyone is interested and has questions about them.*

*Giorgio della Longa has spoken about the quality of architecture: I agree with him and have made it clear from the beginning that the architectural value of religious architecture lies, precisely, in its architectural value. You cannot offer Cain's sacrifice to God, that is obvious: it is a vulgarity and a hash.*

*From Walter Zahner's presentation, there are some comforting things, for instance when he spoke about that contest in which only two contestants out of 120 had bothered to read the basis provided by the programme, i.e., the liturgy. They are comforting to us who always gaze at Germany and its Northern shadows as a prodigy of intellectual approach. We may see that *et in Arcadia ego* also works in Germany, that those things can also happen there. Nevertheless, he has spoken about a fascinating thing in the end, something we should learn from: that dialogue which does not exist here or is so reduced that, when it happens, we could mention it as an example. We should learn that dialogue from them.*

*But in this panel discussion we are talking about the liturgy as a programme, and it may be interesting for you to ask about all that. But, first of all, I would like to say something about Esteban Fernández Cobián's presentation, with whom I have everything in common, of course, though we disagree in purely peripheral things—I do not say accidental but peripheral—that I do not wish to remain in the words. The discussion about jurisprudence, which is necessary in order to interpret the rule, leads you also to say that jurisprudence is made only by those who can: the judges. I have introduced myself here from the start as an architect making architecture. I do not need to interpret the rule, but to comply with it. I think, I guess, I am fully convinced. I do not want to interpret rules. The rules are pretty clear. It is also true that, in spite of their clarity, work is necessary. But there are no provisions clashing with others, there is no contradiction. There are great liturgy experts here, we may talk with them and there are no contradictions! But there is a chance to interpret.*

*Cobián said also that not only words are important, but also the spirit and this is quite clear. If you assume the spirit of the liturgical reform with that will of commitment referred to by John Paul II in the already mentioned text, then the spirit is clear: that *actuosa participatio*, that active participation*

which gradually leads to making more and more things has quite clear conclusions. In order to be specific, and going down to very concrete details, the debate about the altar facing the people was closed down a long time ago. If you wish to re-open, feel free to do so, but it is not open. I have already pointed out some of the things which have been clearly stated: from the General Order of the Roman Missal (n° 809-816) to Cardinal Lercaro's letter, the president of the Consilium, dated on 30 June 1965. He wrote quite clearly there that the vernacular language should be used, that the altar should be *versum populum*, and that this is the fittest for new churches. The fittest one, that's it. Only that remark forces those who wish to serve the Church as it should be served to say: if that is the fittest, I will do it. In *Ordo dedicationis ecclesiae et altaris*, of 27 May 1977, you may peruse n° 3.758. The *Inter oecumenici* instruction, in the V chapter, n° 91, already quoted in n° 4.999 of the *Enchiridion*, makes it very clear. The same thing occurs with the North American Episcopal Conference statement of 1978. And, finally, there is a relevant statement by the Pastoral Liturgical Directorate of the National Secretariat of the Liturgy in Spain... which is existent! It is true that it does not share the mandatory nature that the others have, but that Pastoral Liturgical Directorate exists since 1987. That means that there are rules in Spain since 1987. This is just to awaken controversy, which is always interesting, I guess (provided it is polite).

Walter Zahner

I would like to make a brief comment, since Ignacio Vicens has referred to many texts. In the II Vatican Council's constitution on the liturgy there are no references to the pulpit. In the 1965 instruction [*Inter oecumenici*] it says that two pulpits should be placed, and a couple of months later, it was corrected and said: «Well, no, one is enough». No comment has been made about the pulpit; however, there are pulpits in many churches. Then, what to do with the pulpit in an already-existing church? There are no rules as to whether it should be used or not. That is, each community with a pulpit must reflect on how to use it. If you ask priests —and not only in Germany— if they must use a pulpit, one half would say yes and the other half would say: «I cannot use it». They all know of a particular place where it is written down. What I mean by that is the liturgy should always be some kind of architect, though not everything has been defined to the smallest detail. There is always some scope for interpreting the texts and, I hope, also the ideas of a theologian together with the community. I would like architects to be able to convey and explain all that in their language.

Esteban Fernández Cobián

Following on what Walter Zahner has just said, as well as the speeches of the other two professors

esto. Pero antes yo quisiera decir, sobre la intervención de Esteban Fernández Cobián, con el que me une todo, por supuesto, y discrepamos en cosas puramente periféricas —no digo accidentales pero sí periféricas—, que yo no quisiera quedarme en las palabras. Que la discusión sobre la jurisprudencia, siempre imprescindible para interpretar la norma, lleva también a decir que la jurisprudencia la hace solamente aquél que tiene la capacidad: los jueces. Y yo desde el principio me he presentado aquí como un arquitecto que hace arquitectura. Y que no tiene que interpretar la norma, sino cumplirla. Me parece. Creo. Estoy plenamente convencido. No quiero interpretar las normas. Y las normas están clarísimas. Es verdad que, a pesar de que están tan claras, se necesita un cierto trabajo. Pero no hay disposiciones que vayan en contra de otras: no existen contradicciones. Aquí hay grandes liturgistas, podemos hablar con ellos ¡y no existen! contradicciones: lo que existe es la posibilidad de interpretar.

Pero Cobián también hablaba de que no sólo la letra es importante, sino también el espíritu: se ve clarísimamente. Cuando uno acepta el espíritu de la reforma litúrgica con esa voluntad de compromiso de la que hablaba Juan Pablo II en el texto que he citado anteriormente, el espíritu es claro: esa *actuosa participatio*, esa participación activa que lleva a que, poco a poco, se vayan haciendo cada vez más cosas, nos conduce a conclusiones bien claras. Y para ser concreto y bajando a detalles muy concretos, la discusión sobre el altar cara al pueblo está cerrada desde hace mucho tiempo. El que quiera abrirla que la abra, pero no está abierta. He marcado aquí alguna de las cosas que están clarísimamente dichas: desde la Ordenación General del Misal Romano (n° 809-816) hasta la carta del cardenal Lercaro, presidente del Consilium, del 30 de junio de 1965. Allí deja bien claro que la lengua vernácula es la que será utilizada, que el altar debe ser *versum populum* y que es el más deseable en las nuevas iglesias. El más deseable, punto. Ya solamente esa indicación hace que el que quiera servir a la Iglesia como la Iglesia quiere ser servida diga: si es el más deseable lo voy a hacer. En el *Ordo dedicationis ecclesiae et altaris*, del 27 de mayo de 1977, se puede consultar el n° 3.758. La instrucción *Inter oecumenici*, en su capítulo V, n° 91, que viene citado en este *Enchiridion* en el n° 4.999, deja clarísima la cosa. Lo mismo ocurre en la declaración de la Conferencia Episcopal Norteamericana, que es de 1978. Y por último, esta importante declaración del Directorio Litúrgico Pastoral del Secretariado Nacional de la Liturgia de España, que ¡existe! Es verdad que no tiene el carácter normativo que tienen las otras, pero existe ese Directorio Litúrgico Pastoral que está hecho nada menos que en 1987. Es decir, que en España, desde 1987, tenemos unas normas. Pero esto es para despertar la polémica, que siempre es interesante, yo creo (si es educada).

Walter Zahner

Voy a hacer un pequeño comentario, porque Ignacio Vicens ha hecho referencia a muchos textos. En la constitución sobre liturgia del Concilio

Vaticano II no existe ninguna referencia sobre el ambón y el púlpito. En la instrucción de 1965 [Inter oecumenici] se dice que deberían colocarse dos ambones, y un par de meses después se corrige y se dice: «Bueno, no, es suficiente con uno».

Sobre el púlpito no se ha hecho ningún comentario, y sin embargo el púlpito es algo que existe en muchísimas iglesias. Entonces, ¿qué se hace con el púlpito en una iglesia existente? No hay reglas sobre si se tiene que usar o si no se debe usar. Es decir, cada comunidad que posea un púlpito debe reflexionar sobre cómo usar ese púlpito. Si ustedes preguntan a los sacerdotes —y no sólo en Alemania— si se debe usar un púlpito, la mitad diría que sí y la otra mitad diría: «No puedo usarlo». Y todos conocen un lugar concreto en el que esto está escrito.

Lo que quiero decir con ello es que la liturgia siempre debe ser una especie de arquitecta, pero no está todo claramente definido hasta el último detalle: siempre queda un pequeño ámbito de interpretación de los textos y espero que también de las ideas de un teólogo en conjunto con una comunidad. Y todo esto me gustaría que el arquitecto, con su idioma, lo pudiera transmitir y exponer.

### Esteban Fernández Cobián

Al hilo de lo que acaba de decir Walter Zahner y de las intervenciones de los otros dos profesores de la mesa redonda, mañana tendremos la oportunidad de ver un vídeo de una entrevista a Álvaro Siza, a propósito de la iglesia de Marco de Canaveses. En esa entrevista, Siza dice que antes de acometer el proyecto de Marco de Canaveses pidió consejo a tres teólogos, tres liturgistas. Tuvieron varias reuniones, y él se dio cuenta de que no se ponían de acuerdo entre sí. Había un debate abierto. Él, desde luego, no estaba muy puesto en el tema —él es católico de cuando, de niño, iba a misa y poco más—, pero veía que había una discusión, algo que no había manera de conciliar entre los tres. Y entonces decidió, con su sensibilidad y con su oficio de arquitecto, acudir a la tradición portuguesa. Es decir: ¿cómo se construye una iglesia en Portugal? Pues si estos señores no son capaces de decirme cómo se construye una iglesia, yo voy a hacerla recogiendo las cosas que considero valiosas que deben tener o han tenido siempre las iglesias en Portugal. Y así trabajó él. Quiero decir con esto que ahora mismo el edificio litúrgico —el edificio normativo— es un edificio que tiene una cierta ebullición interna. Yo, desde luego no me siento autorizado para leerlo —yo no soy liturgista, ni mucho menos— pero sí que percibo esa ebullición.

### Participante anónimo

Yo querría comentar un ejemplo muy concreto con una problemática muy concreta: la Catedral de Santiago, de planta de cruz latina, con un eje horizontal aproximadamente igual que el brazo largo. El altar original estaba en medio de la capilla mayor, sobre la tumba del Apóstol, con el baldaquino acompañándolo. Una situación con mucha fuerza, con mucha carga simbólica. Cuando el Concilio Vaticano II sugirió el cambio, dentro de la capilla mayor se adelantó un poco el altar, ya de cara al pueblo. Así estuvo algunos

*in the panel discussion, tomorrow we will have the chance to watch a video of an interview with Álvaro Siza, with regard to the Marco de Canaveses church. Siza says in that interview that, before tackling the Marco de Canaveses project, he sought the advice of three theologians, of three liturgy experts. They met several times and he noticed that they would not agree with each other. There was an open discussion. He was not an expert on the subject—he is a Catholic because he used to go to mass as a child, and little else—, but he could see that there was an argument, something upon which the three of them could not agree. Then he decided, thanks to his sensitiveness and his career as architect, to turn to Portuguese tradition. That is to say: how are Portuguese churches built? Since these gentlemen are incapable of telling me how to build a church, I will make it by compiling all those things which I consider to be useful from past or present Portuguese churches. That is how he worked. What I mean is that, nowadays, the liturgical building, the mandatory building, is a building with a certain internal turmoil. I certainly do not feel legitimated to read it—I am no liturgy expert, at all— but I do perceive that turmoil.*

### Anonymous participant

*I would like to comment upon a very specific example with some specific problems: Santiago Cathedral, with a Latin cross plan, with a horizontal axis almost as long as the longer one. The original altar was in the middle of the main chapel, above the Apostle's tomb, with an accompanying baldachin. A very powerful scenario, with a strong symbolic load. When the II Vatican Council suggested the change, the altar inside the main chapel was brought a little forward, already facing the people. It remained thus for several years. Now it has an interim intermediate situation: so as to make it more visible from the side naves, the altar has been brought even more to the front until the start of the crossing. Not till the centre, since the censer is at the centre. In this position, the altar may certainly be seen from the sides. Some of us —me, working at the cathedral— believe that since the accompaniment of the chapel has been removed, with all those paintings, sculptures and architecture, it has lost plenty of strength, plenty of it. Now it appears to be lost, leaning on one end of the crossing. This is an interim situation: a wooden altar upon a wooden stage. They want to make a definitive one, but most of the Chapter wants to have it made of marble, for instance. However, they are not considering bringing it back again so that it stands under the shelter of the chapel dome. If you ask architects in general, they suggest that it should be moved a little backwards so that the architecture shelters and reinforces the altar. However, the Chapter prefers a good visibility from the lateral naves. Architecture does*



*not matter much. This is the problem and I would like to listen to some of your opinions.*

**Giorgio della Longa**

*I am acquainted with the problem of the Santiago Cathedral, but, anyhow, it came up because the paralysis of contemporary culture as regards the past is perfectly visible there. Just to reassure you, I would say that 95% of Italian cathedrals—there is 226 of them—have temporary arrangements 40 years after the completion of the II Vatican Council.*

*I think that this is an underlying problem which does not only respond to this specific case. I believe that the underlying problem is precisely a cultural problem about pre-existence. When Ignacio Vicens said that nowadays you cannot escape mediocrity, that is right, because—I can see it in Italy—I have done two research works about the liturgical adequacy of Italian cathedrals, and this temporary mediocrity is the situation assumed by the upper instances because mediocrity offends nobody. That is the great offence to the Church's cultural heritage. However, unfortunately, it has been accepted by the Church, except for a few personalities out of the norm, a few cases. Please notice that people have spoken today about Cardinal Lercaro; an architect who knew Cardinal Lercaro will speak tomorrow and I do not know what he is going to say about him. But nowadays people still talk about a cardinal who was sent to the Bologna diocese 35 or 40 years ago because he was a nuisance.*

*However, although the diocese client—the Church—is a weak client because they do not dare to make progress with enough strength, I believe that the problem must be solved. I do not know whether I am making myself clear. I believe that the challenge facing Spanish cathedrals is hugely problematic, even if it is just for heritage; because the value of buildings—whether they are big schools, chapters, deacon's houses—practically excludes the possibility of liturgical adaptation. I think that is a general cultural problem: nowadays mediocrity is accepted, unfortunately, because it offends nobody. If excellence were to be adopted nowadays, nobody would be able to support it; nobody would take responsibility for it.*

**Ignacio Vicens**

*I totally agree, but I would like to add something else. We are living through times in which the weak thought has infected us to such an extent that, without noticing—without noticing even when we are critical about it—it pervades everything. In countries such as this one, or Italy, or so many others, where you cannot find a single cathedral which is consistent till the smallest detail, where people did not hesitate to add Baroque altarpieces to Romanesque buildings—excellent ones, both of them—; where flat Neo-classical doors had been done until the 18th century for Gothic structures,*

años. Ahora existe una situación provisional intermedia, en donde para que se vea mejor desde las naves laterales, el altar se ha adelantado todavía más hasta el comienzo del crucero. No hasta el centro, porque en el centro está el botafumeiro. Es una situación en la que, en efecto, el altar se ve desde los laterales. Algunos—entre ellos yo, que trabajo en la catedral—pensamos que al quitarle el arropo que le daba la capilla, con sus intervenciones pictóricas, escultóricas y arquitectónicas ha perdido mucha fuerza: mucha fuerza. Y ahora, arrimado a un extremo del crucero, está como perdido. Es una situación provisional: un altar de madera sobre una tarima de madera. Se quiere hacer definitivo, pero la mayor parte del cabildo quiere hacerlo bien: en mármol, por ejemplo. Pero no se plantean retrasarlo un poco para que vuelva bajo el cobijo de las bóvedas de la capilla. Cuando se pregunta a arquitectos en general, sugieren que hay que retrasarlo un poco para que la arquitectura cobije y de fuerza al altar, pero el cabildo se decanta por que se vea bien desde las naves laterales. La arquitectura importa poco. Existe este problema y me gustaría conocer la opinión de alguno de ustedes.

**Giorgio della Longa**

Conozco el problema de la Catedral de Santiago, pero de cualquier manera ha surgido porque en él se ve exactamente cuál es la parálisis de la cultura actual respecto a la del pasado. Para tranquilizarle, debo decir que el noventa y cinco por ciento de las catedrales en Italia—que son doscientas veintiséis—tienen adecuaciones provisionales a los cuarenta años de haber terminado en Concilio Vaticano II.

Yo creo que el problema es un problema de fondo, que no sólo responde al caso de este problema específico. Pero creo que el problema de fondo es precisamente un problema cultural sobre las preexistencias. Cuando Ignacio Vicens decía que hoy no se puede salir de la mediocridad es exacto, porque—y yo lo veo en Italia: he realizado dos trabajos de investigación precisamente sobre la adecuación litúrgica de las catedrales italianas—la mediocridad provisional es la situación que se ha aceptado desde las instancias superiores: porque lo mediocre no molesta. Esa es la gran ofensa al patrimonio cultural de la Iglesia. Sin embargo—y desgraciadamente—, ha sido aceptada por la Iglesia, salvo escasas personalidades que se salen de lo normal, pocos casos. Fíjense: habrán notado que hoy se ha hablado del cardenal Lercaro; mañana hablará un arquitecto que ha conocido al cardenal Lercaro y no sé que cosas dirá sobre él. Pero hoy se sigue hablando de un cardenal al que hace treinta y cinco o cuarenta años se le envió a la diócesis de Bolonia porque era incómodo.

Sin embargo, creo que hoy, aunque el comitente diocesano—la Iglesia—sea un comitente débil porque no arriesga en avanzar con la fuerza debida, el problema deberá resolverse. No sé si me estoy explicando. Creo que el reto de las catedrales españolas es enormemente problemático, aunque sólo sea para el patrimonio, porque el valor de los edificios—sea el caso de las grandes escuelas, de los cabildos, de los diaconías—prácticamente excluye la posibilidad de la adecuación litúrgica. Creo que es un problema cultural general: que hoy, por desgracia, se acepta la mediocridad porque,

en el fondo, es lo que no molesta a nadie. Y si hoy se adoptase la excelencia, nadie sería capaz de sostenerla, de responsabilizarse de esa excelencia.

### Ignacio Vicens

Estoy totalmente de acuerdo, pero quisiera matizar otra cosa también. Vivimos en una época en la que el pensamiento débil nos ha contaminado de tal manera que sin darnos cuenta —sin darnos cuenta incluso aunque seamos críticos con él— nos empapa. En un país como el nuestro o como Italia o como muchos otros en los que no es posible encontrar una sola catedral coherente hasta el último detalle, en los que sin ningún tipo de miedo se han introducido retablos barrocos en edificios románicos, excelentes ambos; en los que hasta el siglo XVIII se hacían puertas llanas neoclásicas en estructuras góticas, como en la Catedral de Toledo; en donde cada época, con seguridad en sí misma y con la voluntad de cantar a Dios en su propio idioma, era capaz de intentar hacer lo mejor sin ningún tipo de miedo, hoy hemos caído en el *paura l'sbaglio*, el miedo a equivocarnos, porque todos estamos inficionados en ese pensamiento débil. Creo que era Heine, el que un día, paseando cerca de la Catedral de Colonia, le comentó a un amigo:

- ¿Cómo es posible que nuestros antepasados hicieran estas maravillas y nosotros sólo seamos capaces de acometer pequeñas intervenciones?
- Mi querido Heinrich —le contestó el otro—: nuestros antepasados tenían certezas, y nosotros, sólo opiniones.

¿Por qué seguimos construyendo estructuras provisionales en las iglesias cuarenta años después del Concilio? Porque seguimos con miedo a equivocarnos. Porque no tenemos certezas. Porque no queremos amar lo que la Iglesia nos dice. ¡Si la Iglesia es extraordinariamente comprensiva! Hay toda una serie de directorios para actuar: por supuesto en las iglesias nuevas, pero también en las antiguas, donde se nos dice: —Ni se os ocurra tocar las cosas buenas que hay. No hay por qué quitar los altares maravillosos. Es verdad que nos dicen que sólo puede haber un altar, para que quede claro que sólo puede haber un lugar de sacrificio. Ya no existen los otros. Pero ni se os ocurra tocar los altares maravillosos que los siglos precedentes hicieron. Dejadlos como objetos, no como altares. Quitadles los manteles. No les pongáis flores, ni velas ni cristos ni nada. Que queden como objetos bellos, pero no como altares.

La polémica con el púlpito, algo obsoleto hoy en día cuando existen los micrófonos —que casi siempre funcionan— y por lo tanto no hay que ponerse en el centro de la iglesia para que la gente oiga, está en esa misma línea. Si el púlpito es un objeto bellísimo —cualquiera de esos púlpitos barrocos maravillosos—, no se puede tocar: es un objeto. Pero no tiene sentido, cuando se puede hablar con un micrófono sin moverse del sitio. Lo importante es amar lo que se nos dice y acometerlo sin miedo, con la convicción de que eso funciona. Y entonces no nos equivocaremos, como no se equivocaron los que introdujeron retablos barrocos en la Catedral de Santiago o en las demás catedrales. ¡Y mira que era bueno lo que tenían antes!

*such as at the Toledo cathedral; where people from each epoch, self-confident people wishing to praise God in their own language, were capable of trying to do their best without any kind of fear; nowadays we have fallen into paura l'sbaglio, the fear of making mistakes; because all of us are infected by that weak thought. I believe it was Heine, who once told a friend while taking a stroll along Cologne cathedral:*

- *How is it possible that our ancestors built these wonders while we can only tackle small interventions?*
- *Dear Heinrich —answered the other one—: our ancestors had certainties while we just have opinions.*

*Why are temporary structures still built in churches 40 years after the Council? Because we are still afraid of making mistakes, because we have no certainties, because we refuse to love what the Church is telling us. But the Church is extraordinarily understanding! There is a whole series of guidelines for action: of course, for new churches, but also for the old ones. They are telling us: dare not touch the already-existing good things. There is no reason to remove those wonderful altars. They certainly tell us that there can be only one altar, so as to make it clear that there can only be one place for the sacrifice. There are no others anymore. However, do not dream of removing the wonderful altars made during past centuries. Leave them as objects, instead of altars. Remove the tablecloths. Do not place flowers, candles or Jesus Christ, nothing. They must remain as beautiful objects instead of altars. About the pulpit controversy, which is obsolete nowadays when there is a PA system —usually operative—, therefore there is no need to stand at the church centre so as to be heard by people, it goes along the same line. If the pulpit is an incredibly beautiful object—any of those wonderful Baroque pulpits—, then it cannot be touched: it is an object. However, it makes no sense when you can speak through a microphone on the spot. The important thing is to love what you are told and to face it fearlessly, with the conviction that it works. Then we will make no mistakes, just like those who added Baroque altarpieces to Santiago cathedral or anywhere else did not make a mistake. And what a good thing they already had!*

**Carles Elías**

*I am a priest from the Barcelona diocese currently based in San Feliú de Llobregat. I studied architecture, I worked as an architect for a few years and I also studied liturgy. For those reasons, my concern is treble: as a pastor—the bishop's aid or collaborator—, as a liturgy expert and as an architect. I think that dialogue is hard; it is rather complicated, like Esteban Fernández Cobián has said. We all believe that we are right. Architects are a bit as a pharaoh, sometimes you sense some*

kind of despotism in those who have the upper hand, particularly in those who pay—as we say in Catalonia: if you pay, you order—; and that makes it very hard to have quality works.

According to my experience, there is little architectural quality, too much liturgical confusion—people do not know the liturgy well—and, on top of that, with the usage given to churches, things do not work out because there is a lack of pastoral practice. That is, sometimes liturgy experts are theoreticians; architects do not understand religious practices either, so things must be corrected daily: issues of adequacy to use. I have requested some dialogue and I have been wondering what you can do so as to foster that dialogue, so as to get some results which are not, at least, disastrous. Because it is people who pay in the end—the bishopric and the people—and damage is visible and you need to undo things so as to rebuild them again, so people have to pay for it again. I believe that what has been said about mediocrity is real and that some mechanisms must be found in order to achieve some more rigour, coherence and accurateness in things.

Some things are clear: for example, polycentrism. The Council's provisions state that the altar must be the focus where people's attention naturally converges. It is very difficult to achieve what Mr. Vicens has said: there are many foci but there has to be a priority one, which is the altar. There are so many issues around which people are confused. There has to be an engine, somebody saying: it is so. I do not know if you understand it.

Miguel Ángel González

This is a very interesting dialogue among liturgy experts and architects, and I wonder: what is the role of the temple user? What is going on? I can see a huge problem, a very serious problem with training and education: mediocrity is accepted as a wonderful thing. Even in the parishioners' own lives, in everything they use, there is mediocrity. Here, in these fields where we are detached from the cultivated elites, the solutions provided cause no problem because people like vulgar things; unfortunately... Olot is still very popular here! Contemporary art—particularly in the adaptations, in those actions which should be faced with a certain will of making them more up-to-date, of not fearing them—this always clashes with people, since they will reject them. I could quote some clarifying cases. I would even say that priests' training was very limited, given that bishops themselves had rather mediocre tastes. Those tastes were rendered into the seminarians' education: there was no subject for that training at seminars. This whole problem dates from a long time ago and it has no simple solution. When somebody tries to do something which is really up-to-date, that will be rejected. This is a sad thing. For that reason, we still encounter today some actions in churches of the 21st century which plan

Carles Elías

Soy un sacerdote de la diócesis de Barcelona que actualmente vivo en San Feliú de Llobregat. Estudié arquitectura, trabajé como arquitecto unos años y también estudié liturgia. Por eso tengo una triple preocupación: como pastor—como ayudante o colaborador del obispo—, como liturgista y como arquitecto. Creo que el diálogo es difícil, es bastante complicado, como decía Esteban Fernández Cobián. Todos nos creemos con razón. El arquitecto es un poco *faraón*; a veces se ve un poco de despotismo en los que mandan, sobre todo en los que pagan—como decimos en Cataluña, *el que paga manda*—; y así es muy difícil que los trabajos sean de calidad.

Mi experiencia es que hay poca calidad arquitectónica, bastante despiste litúrgico—no se conoce bien la liturgia—y después, con el uso que se da a las iglesias, no acaban de funcionar bien las cosas porque falta la práctica pastoral. Es decir, que a veces los liturgistas son teóricos, los arquitectos tampoco comprenden mucho la práctica religiosa, y luego en el día a día hay que corregir temas, temas de adecuación a los usos. Claro, yo reclamaba esto: que hubiera un diálogo. Y me preguntaba cómo se podría hacer para fomentar ese diálogo, para que luego los resultados como mínimo no fueran desastrosos. Porque al final la que paga es la gente—el obispado y la gente—, y los daños quedan a la vista y hay que deshacer las cosas y volverlas a hacer nuevas. Y eso lo tiene que volver a pagar la gente. Y me parece que lo que comentamos de la mediocridad es real y que se tendrían que buscar mecanismos para que hubiera un poco más de rigor, de coherencia y de exactitud en las obras.

Y hay cosas que son claras. Por ejemplo, lo del policentrismo. Las disposiciones del concilio dicen que el altar ha de ser el foco donde converja de forma natural la atención de la gente. Y es muy difícil realizar lo que decía usted, Vicens: que hay muchos focos pero ha de haber un foco prioritario, que es el altar. Y así tantos temas en los que hay una cierta confusión. Hace falta alguien que empuje, que diga: esto es así. No sé si me explico.

Miguel Ángel González

En este diálogo tan interesante entre liturgistas y arquitectos me pregunto dónde queda después el usuario del templo. ¿Qué pasa? Yo veo un grave problema, un gravísimo problema de formación y de educación: que se acepta la mediocridad como una cosa maravillosa. Porque en la propia vida de esos feligreses, en casi todo lo que usan, existe la mediocridad. Y aquí, en estos ambientes en los que estamos alejados de esas élites más cultas, las soluciones que se han dado no causan problema porque a la gente le gusta, por desgracia, lo vulgar... ¡Olot sigue teniendo aquí un éxito tremendo! Y el arte contemporáneo—sobre todo en la adaptación, en esas actuaciones que se deberían acometer con una cierta voluntad de hacerlas actuales y de no tener miedo a ellas—choca enseguida con la gente, que las rechaza. Se podrían contar algunos casos que serían esclarecedores. Incluso yo diría que la formación de los propios sacerdotes ha sido muy limitada, porque los mismos obispos tenían unos gustos mediocres. Y esos gustos se han traducido en la educación de los seminaristas: no existía ninguna asignatura en los seminarios para formarlos. Todo eso es un problema que viene de atrás

y que no se puede resolver fácilmente. Y cuando alguien intenta hacer algo verdaderamente actual, encontrará un rechazo. Y es triste que así sea. Y por eso nos seguimos encontrando con actuaciones en iglesias que hoy, en el siglo XXI, siguen planteando unos *ornitorrincos* compuestos de un altar neorrenacentista, un sagrario neorrománico, un santo de pacotilla, unas cosas espantosas pero que parece ser que tienen la aprobación de los que la encargan y de los que las usan. Este es un problema que es complejo, pero creo que también debería valorarse a la hora de ir enriqueciendo todo este planteamiento de cómo la belleza debería estar más metida en nuestra vida, y no quedarse solamente en las teorías.

### Ignacio Vicens

Quisiera decir algo. Creo en el valor formativo de la liturgia. Cuando se explica a la gente la diferencia que existe entre la sede, que es el lugar donde el sacerdote, cuando está presidiendo, convoca a la asamblea de los fieles; el ámbón, que es el lugar donde se lee la palabra de Dios —¿donde se lee la palabra de Dios!, no donde se dice «mañana tendremos nosequé, reunión de jóvenes...»: eso, desde otro sitio—; cuando se vive bien la liturgia y se utiliza el ámbón sólo para proclamar la palabra de Dios, no la interpretación que pueda hacer otro ni siquiera para dar los avisos que hay; cuando después se llega al momento en que toda la atención se concentra en el altar —que, efectivamente, debe ser el centro del espacio— y empieza lo verdaderamente nuclear, una vez que ya nos hemos calentado —perdón por la expresión: estoy hablando como si estuviera hablando a mis alumnos, a los que hay que explicarles las cosas con este lenguaje tosco, deportivo, pero que es el único que pueden entender—, eso es extraordinariamente didáctico. Entienden el sacrificio de la misa, que no es solamente un sacrificio, sino que también es muchísimas cosas más: es una realidad muy compleja, porque también está la eucaristía, además del sacrificio, también está la lectura de la palabra de Dios... Esa cosa tan compleja se la damos masticada, se la damos separada.

¿Dónde está la gente aprendiendo? Yo confío en el poder de la liturgia para enseñar a la gente. Y no me interesan en cambio nada, ¡nada!, aproximaciones del tipo *me gusta-no me gusta, excitar su piedad o no...* ¿Cómo podemos intentar, por favor, a estas alturas del partido, intentar excitar la piedad de los fieles, es decir, intentar que ante una determinada realidad como es el arte sacro de una iglesia haya reacciones unánimes de gente tan radicalmente diferente como es el pueblo de Dios, que es lo más proteico que existe?: intelectuales, amas de casa —que son también intelectuales en muchos casos—, labradores, jóvenes y viejos... ¡todo el mundo es pueblo de Dios! ¿Cómo podemos pretender que todo el mundo tenga las mismas reacciones ante un hecho tan complejo como es la arquitectura? Abandonemos todo eso. No pensemos en qué piensan los demás. Ofrezcámosles lo que la Iglesia ofrece: una liturgia que es parlante y que enseña. Y que es didáctica. Yo creo en el valor de la liturgia. Eso es lo que debemos ofrecer.

### Walter Zahner

Quiero citar dos ejemplos que, por supuesto, no son generalizables. El primero es la Catedral de Münster, en Westfalia. En la Segunda Guerra

*some duck-billed platypus consisting of a Neo-Renaissance altar, a Neo-Romanesque tabernacle, a slapdash saint plus some terrible things which seem to be approved by the commissioners and the users. This is a complex problem, but I believe that it should be considered when trying to foster this approach according to which beauty should be a greater part of our loves, and not just a theory.*

### Ignacio Vicens

*I would like to say something. I believe in the training value of the liturgy. When you explain to people the difference between the see, which is the place where the presiding priest calls the assembly of the faithful; the pulpit, which is the place from where God's words are read—where God's words are read!, not where you say there is a do tomorrow, youth meeting, whatever... that should be done somewhere else—. When the liturgy is well lived and the pulpit is only used for reading out God's words, not somebody's interpretation, even for giving announcements; when the moment when the whole attention is focused on the altar arrives—which must certainly be the centre of space—, when the core thing starts, after the warming—up—forgive my expression, I am speaking as if I was addressing my students, you need to explain things to them in this crude, sporty language, since it is the only one they can understand—, that is extraordinarily pedagogical. They understand the sacrifice of mass, which is not just a sacrifice, but many other things: it is a very complex reality, since the Eucharist is there too, apart from the sacrifice; there is also the reading of God's words... All that complex stuff is pre-digested for them, separately. Where are people learning? I trust in the power of the liturgy for teaching people. I am not at all interested in statements such as: I like it, I don't, moving them to piety or not... How can we, at this stage of the game, try to move the believers to piety, i.e., to try to elicit unanimous reactions from such radically different people before the sacred art of a church, when God's people are the most protean thing that there is? We are talking about intellectuals, housewives—sometimes intellectual housewives—, peasants, young and old... Everybody is God's people! How can we expect everyone to react in the same way to something as complex as architecture? Let us forget all that. Let's not think about what the others are thinking. Let's offer them what the Church has to offer: a talking and teaching liturgy, a pedagogical one. I believe in the value of the liturgy and that is what we should offer.*

### Walter Zahner

*I would like to quote a couple of examples which cannot be generalised, of course. The first one is the Münster cathedral, in Westphalia. Most of it was destroyed in the II World War and it had to be reconstructed and opened in the mid 50s. The bishopric called a small contest in which people like Rudolf Schwarz & Emil Steffan took part. The*



*contest was won by Emil Steffan, who started a dialogue with the bishop. His key idea was that the cathedral was the bishopric centre. Every priest would be consecrated there and would be sent to their corresponding communities from there. Was it possible to rebuild that cathedral in 1951 or 1952 the way it was before, i.e., placing the altar at the previous position, away from people or should they do as the liturgy and Pope Pío XII were proclaiming: that the liturgy should constitute the centre of humankind and of Jesus Christ's death and resurrection? If the liturgy was the centre, then it had to be at the centre of humankind, of people: also at the centre of a cross plan.*

*The Cathedral Chapter was split in half: they could not make a clear decision. Then the bishop said: These are the 50s and we want the altar, i.e., Christ, to be at the centre of our church. Let us remember that it was in 1952, and this caused a certain disagreement among the bishops. A few years later, the other cathedrals, around 30 of them, were rebuilt in the same fashion. The Münster bishopric had been a pioneer in that time and had acted as a role-model. They said that he was a progressive bishop and he was so lucky to have it made exactly thus. However, what he had done was to materialise the basic thought of the liturgy.*

*I will now explain the second example more briefly: Saint Jude Thaddeus church in Karlsruhe, which I have already shown you. Ottokar Uhl completed it 10 years after the contest. It was not a money issue, or a matter of quarrels or lack of acceptance of his project: the architect wanted the community members to take an active part in the expression and materialisation of this church. This took a period of 6 or 7 years, given that it was (and still is) a very conservative community. Actually, this is a church which lacks an open or a closed ring plan, because a great part of the community members were of Russian origin; very simple people who would not assume that sort of expression. So the architect took his own time and, I cannot give you an exact number, but I guess that he organised around 100 meetings so as to discuss with the community members. Every week he would meet a different group of people and, finally, he managed to encourage and convince the members of this community. Naturally, this was only possible because he had the support both of the bishopric and the priest. If he had wanted to get this building done in a quick, precise and decided way, he would have never achieved it. Or maybe it would have become a church without community. His idea of participation was very complex, but I guess that the solution shows that the effort was worth it; which is something that cannot be achieved always and everywhere.*

**Ramiro González Coughil**

*Having listened to the lectures this morning and afternoon, I would like to take part a little bit in this dialogue from the viewpoint of the liturgy.*

Mundial se destruyó en gran parte, y a mediados de los años cincuenta debía ser reconstruida y abierta. El obispado convocó un pequeño concurso en el que, por ejemplo, participaron Rudolf Schwarz y Emil Steffan. Este concurso lo ganó Emil Steffan, que comenzó un diálogo con el obispo. Su idea central era que la catedral era el centro del obispado. Aquí se consagrarían todos los sacerdotes y desde aquí irán a sus respectivas comunidades. ¿Se podía, en 1951 ó 1952, reconstruir esta catedral tal como estaba antes, es decir, por ejemplo, colocar el altar en su posición inicial, lejos del pueblo, o se debería, por el contrario, realizar lo que la liturgia y el papa Pío XII proclamaban: que la liturgia debería ser el centro de la humanidad y de la muerte y resurrección de Cristo? Si la liturgia era el centro, tenía que estar en el centro de la humanidad, de los hombres: también en el centro de una planta en forma de cruz.

El cabildo de la catedral estaba dividido al cincuenta por ciento: no podía tomar una decisión clara. Entonces el obispo dijo: —Estamos en los años cincuenta y queremos que el altar, es decir, Cristo, esté en el centro de nuestra iglesia. Recordemos que era el año 1952, y esto provocó una cierta desavenencia con otros compañeros también obispos. Al cabo de unos años, las otras catedrales, aproximadamente treinta, fueron reconstruidas del mismo modo. El obispado de Münster se había adelantado un poco a su tiempo y había actuado de forma ejemplar. Se decía que era un obispo progresista, y tuvo mucha suerte de que esto se realizase exactamente así. Pero en realidad lo que había hecho era materializar el pensamiento básico de la liturgia.

El segundo ejemplo voy a exponerlo de forma más breve: la iglesia de San Judas Tadeo, en Karlsruhe, que he enseñado. Ottokar Uhl la terminó diez años después del concurso. No se trataba de una cuestión de dinero, ni de una cuestión de disputas o de no aceptación de su proyecto: el arquitecto deseaba que los miembros de la comunidad participasen de forma activa en la expresión y en la materialización de esta iglesia. Y esto llevó un periodo de tiempo de seis o siete años, porque esta comunidad era y es muy conservadora. En realidad es una iglesia que no tiene ni una planta abierta ni de anillo cerrado, porque gran parte de las personas que formaban parte de esta comunidad era gente que había venido de Rusia; gente muy sencilla, que no podía asimilar este tipo de expresiones. Pero el arquitecto se tomó su tiempo y, no podría decir un número exacto, pero diría que realizó aproximadamente cien reuniones para dialogar con los miembros de esta comunidad. Cada semana se reunía con un grupo diferente de personas, y al final consiguió animar y convencer a esta comunidad. Y naturalmente, esto sólo fue posible porque tanto el sacerdote como el obispado le prestaron todo su apoyo. Si él hubiese querido realizar esta construcción de forma rápida, precisa y decidida, nunca lo hubiese podido hacer. O se hubiese convertido en una iglesia que no tendría comunidad. Su idea de participación era muy compleja, pero creo que la solución demuestra que realmente el esfuerzo ha valido la pena, algo que no siempre, ni en cualquier parte, puede realizarse.

**Ramiro González Coughil**

Después de haber oído esta mañana y por la tarde las conferencias, yo quisiera participar un poquito de este diálogo desde el punto de vista de

la liturgia. Soy doctor en liturgia por la Universidad de San Anselmo, de Roma, y quisiera agradecer al profesor Vicens que haya explicado muchos aspectos en los que ese diálogo liturgia-arte es muy importante. Y ahora al final, agradecerle esta afirmación que ha hecho de que la liturgia educa y forma.

De algunos puntos que he oído, destacaré la importancia de la liturgia desde el punto de vista del misterio: que cuando de verdad se tiene el sentido del misterio, las cosas cambian, también para el arquitecto. Y decir misterio no quiere decir una cosa absolutamente incomprensible, sino que quiere decir algo a lo que se accede por la fe. Veo muy difícil que una persona que trabaja con las formas, con los elementos, etc., pueda llegar desde una actitud indiferente o desde una actitud de no creencia a una realización que sea significativa para el que tiene fe. Me parece que eso es fundamental.

Cuando ustedes han aludido a algunos elementos de la liturgia, me parece que ahí habría que destacar, por ejemplo, la participación activa como algo querido por la constitución *Sacrosanctum Concilium* y todos los demás documentos de la reforma del Concilio Vaticano II. Pero también hay otros aspectos que no se deben olvidar, como por ejemplo los ministerios, los signos, los símbolos —también ustedes han aludido a ellos— o la asamblea. Y debemos distinguir mucho lo que es de Dios, que es lo primero en la liturgia. Es decir, en la liturgia la iniciativa siempre la toma Dios, y el hombre simplemente responde ayudado por la fe y por la gracia. Creo que eso es también decisivo a la hora de plasmar en la arquitectura lo que los documentos afirman.

Sobre ese tema de que hay muchos documentos que dan la impresión de que se oponen unos a otros, yo también creo, con el profesor Vicens, que no se oponen, sino que la Iglesia va caminando con los hombres y, lógicamente, va descubriendo cosas. Y por tanto, hay momentos en los que no lo tiene del todo claro, pero hay otros momentos en los que determinadas cosas ya las puede señalar como doctrina firme. Y eso está en los documentos. Por ejemplo, en la Ordenación General del Misal Romano hay afirmaciones que no estaban en la primera edición: después de varias ediciones algunas cosas se han corregido, otras se han añadido. Quiero decir con esto que la Iglesia no renuncia —todo lo contrario— a la creatividad. En materia de arte y de belleza la Iglesia no está cerrada a ninguna forma, a ninguna, siempre que esté en el espíritu de la liturgia, que ustedes han comentado partiendo de Guardini, aunque también hay otras personas que, desde Guardini, han profundizado en eso.

Termino con el ambón. El tema del ambón está muy claro en la Ordenación General del Misal Romano: que no debe haber dos ambores, que una cosa es el atril y otra cosa es el ambón, que el ambón es únicamente para la palabra de Dios —lo ha dicho también el profesor Vicens— y el atril es un instrumento que ayuda en otros momentos. Pero igualmente habría que destacar la sede y el altar. El altar tiene una importancia tan grande en la celebración litúrgica que antes y durante la celebración es el

*I have a PhD in Liturgy by the San Anselmo University of Rome, and I would like to thank Professor Vicens for explaining many aspects where the dialogue between liturgy and art is very important. I would also like to thank him for his final point that the liturgy trains and educates.*

*As regards some of the opinions I have heard, I would point out the importance of liturgy from the viewpoint of mystery: if you really possess the sense of mystery, things change, also for the architect. When I say mystery, I do not refer to something which is incomprehensible, but to something that can be accessed through faith. I think that it is very hard for a person working with shapes, with elements, etc., to achieve from an indifferent attitude or from a lack of belief something which is significant for the faithful. I believe that is of essence.*

*You have mentioned some examples out of the liturgy, and I think that it is worth pointing out that, for example, an active participation is desired by the Sacrosanctum Concilium constitution and all the rest of reform documents by the II Vatican Council. There are other aspects which should be remembered, for instance, the ministries, the signs, the symbols—you have also referred to them—or the assembly. We should also distinguish what God is; he is the first thing in the liturgy. That is, God is always the one taking the lead in liturgy, and people simply respond aided by faith or grace. I think that is also decisive when portraying in architecture what the documents state.*

*With regard to the issue that there seem to be many documents opposed to the rest, I agree with Professor Vicens that they are not opposed, but the Church walks along with human beings and, as a result, it finds out things. Therefore, there are times when not everything is totally clear, while on other occasions, some things can be defined as a clear doctrine. That is in the documents. For instance, there are statements in the General Ordination of the Roman Missal which were not there in the first edition: after several editions, some things have been amended and others added. I mean to say that the Church does not reject creativity, on the contrary. In matters of art and beauty, the Church is not closed to any form, no way; provided it is in line with the liturgy spirit which you have mentioned based on Guardini; although there are others who have deepened that approach since Guardini.*

*I will finish by talking about the pulpit. The pulpit issue is very clear in the General Ordination of the Roman Missal: that there should not be two pulpits; that one thing is the rostrum and another thing is the pulpit; that the pulpit is only for God's words —Professor Vicens has also mentioned that— and the rostrum is a helpful tool for other occasions. You should also distinguish between the see and the altar. The altar is so important in liturgical celebrations that it constitutes the central spatial point before and during the celebration. It even surpasses —and this is no*

heresy— Jesus Christ's real presence in the Eucharist reserve which, ideally, should not be in the same space during the liturgical celebration. You have also spoken about directories. There are some things which the Church has been working on and which are unknown. There are many specific directories with that doctrine which admits many variants itself; that is, the pulpit can be placed in many places around the church, the altar can also be at various points, the same goes for the see. However, the Church praxis has determined, has specified the places where it cannot be. Maybe we ignore or we should study the places where it can be, but certainly we know where it cannot be. Of course, many of these things can be said with absolute clarity. There could be many aspects to discuss, but I would like to invite you to talk about these issues.

Giorgio della Longa

The problem lies precisely in the dialogue with the community. Walter Zahner has said, with good reason, that the dialogue with the community is constitutive. I believe that every architectural project may be born out of the meeting between the client and the project maker. I do not think that the client or the architect make the church. An architect who makes his home does not exactly manage to make his home. However, I guess that German communities are very small, and maybe that reduced size has increased quality. On the opposite side, the average quality of Italian communities is very poor. When we worked with liturgy experts, we had no community representatives. They do not know what to talk about. This discourse is alien to them, except for a few exceptions. Some bishops or dioceses do not accept the aesthetic dimension in their own pastoral experience: it does not exist; it has not existed for many years.

I would like to illustrate that difficult dialogue with a personal example. You have referred to the pulpit. I have taken part in a pilot project for the liturgical adequacy of Ravenna cathedral; a project made with a commission appointed by the bishop. The bishop wanted a new pulpit. However, at Ravenna cathedral there is a gem of a pulpit: it is called the Agnello Pulpit, from the 6th century; it has a double staircase measuring 2 m, with a double loudspeaker. So I said: As an architect, I will not make a project for a new pulpit. Do you know what the bishop answered? He told me: I use the pulpit on Easter evening. OK, I said. He said: Nevertheless, when I preach from the pulpit, the believers end up with a pain in their necks because the pulpit is in the middle of the church. That is the problem, or one of them...

punto central del espacio, incluso —y esto no es una herejía— sobrepasando a la presencia real de Jesucristo en la reserva eucarística que, como ideal, en el momento de la celebración litúrgica no debería estar en el mismo espacio.

Se hablaba también de los directorios. Hay cosas que no se conocen, pero que la Iglesia ha ido trabajando. Hay muchos directorios muy concretos con esa doctrina que de suyo admite muchas variaciones, es decir, el ambón se puede poner de muchas formas en la Iglesia, el altar puede estar en distintos puntos, la sede lo mismo. Pero después, la praxis de la Iglesia ha ido determinando, ha ido concretando, por ejemplo, en qué sitios no puede estar. A lo mejor no sabemos o tenemos que estudiar en qué sitios sí puede estar, pero desde luego ya sabemos en qué sitios no. Desde luego, muchas cosas de ese tipo se pueden decir con cierta claridad. Habría más aspectos que comentar, pero yo invitaría a que dialogásemos sobre estos temas.

Giorgio della Longa

El problema es precisamente el del diálogo con la comunidad. Walter Zahner ha dicho, con muy buen criterio, que el diálogo con la comunidad es constitutivo. Y yo creo que todo proyecto de arquitectura puede nacer tras un encuentro entre un comitente y un proyectista. No creo que el comitente haga la iglesia ni que el arquitecto haga la iglesia. El arquitecto que hace su casa no consigue propiamente hacer la casa. Sin embargo, pienso que en Alemania las comunidades son muy reducidas, y tal vez esa reducción de tamaño ha aportado mucha calidad. En Italia, por el contrario, la calidad media de las comunidades es muy baja. Y cuando nosotros hemos trabajado con liturgistas, no teníamos ningún representante de la comunidad. No saben de qué hablar. Es un discurso ajeno a ellos, salvo muy contadas excepciones. Y hay obispos o diócesis que no admiten la dimensión estética en su propia experiencia pastoral: no existe, no ha existido durante muchos años.

Quiero ilustrar ese difícil diálogo con un ejemplo personal. Se han referido al ambón. Yo he participado en un proyecto experimental de adecuación litúrgica de la Catedral de Rávena, un proyecto hecho con una comisión nombrada por el obispo. El obispo quería un nuevo ambón. Pero dentro de la Catedral de Rávena hay un ambón que es una joya: se llama *ambone di Agnello*, es del siglo VI, tiene una escala doble, dos metros de alto, con un tornavoz también doble. Yo dije: —Como arquitecto, yo no proyecto un nuevo ambón. ¿Saben, finalmente, cual fue la respuesta del obispo? El obispo me dijo: —Yo uso el ambón la noche de Pascua. —Bien, le dije. —Sin embargo, cuando predico desde el ambón, todos los fieles acaban con dolores en el cuello, porque el ambón está en mitad de la iglesia. Este es el problema, es uno de los problemas...

<sup>1</sup> Umberto Eco y Carlo María Martini, En qué creen los que no creen. Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio, Temas de hoy, Madrid, 1997.

<sup>1</sup> Umberto Eco y Carlo María Martini, En qué creen los que no creen. Un diálogo sobre la ética en el fin del milenio, Temas de hoy, Madrid, 1997.

# La arquitectura religiosa contemporánea en Italia y la experiencia de la Conferencia Episcopal Italiana en su promoción

*Contemporary religious architecture in Italy and the experience of the Italian Episcopal Conference in its Promotion*

GIORGIO DELLA LONGA



Portada del catálogo de la exposición del Concurso Internacional para la Catedral de La Spezia, 1930.

## INTRODUCCIÓN

Han transcurrido diez años desde que la Conferencia Episcopal Italiana abrió el camino a una importante operación cultural —concretamente para promover la calidad arquitectónica en el campo de la edificación eclesiástica— que, sin duda, repercutirá sobre la calidad de la arquitectura en general. Se ha tratado de una iniciativa que no tenía ningún precedente en la historia de la Iglesia en Italia y que, según creo, tampoco tiene parangón en ninguna otra parte del mundo.

El Consejo Episcopal Permanente de la Conferencia Episcopal Italiana —de ahora en adelante usaré el acrónimo CEI— toma, en la primavera de 1997, la decisión de promover cada año tres concursos para proyectar otros tantos complejos parroquiales, uno por cada área geográfica —norte, centro y sur— del territorio nacional. El concurso «Progetto Pilota» —así fue bautizada la iniciativa— nació con el objetivo de estimular —pilotar, precisamente— a las 226 diócesis italianas para que proyectasen y realizasen con mayor competencia y cuidado las iglesias y los edificios destinados a la actividad pastoral.

Con esta iniciativa, la CEI ha intentado llamar la atención de las diócesis sobre algunos puntos problemáticos fundamentales. En primer lugar, acerca del hecho de que para realizar edificios de calidad es necesario encargárselos a proyectistas competentes, abandonando la praxis consolidada de conceder los encargos mediante designación directa, según el criterio «de pocas luces» que distingue a tal modo de operar. En efecto, muy a menudo la selección de los proyectistas se deja en manos de las fuerzas locales, no controladas ni siquiera por los propios obispos. Además, estos últimos —salvo loables

## Introduction

*Ten years have gone by since the Italian Episcopal Conference opened the way to a relevant cultural operation, with the specific purpose of promoting architectural quality in the field of church-building. This will undoubtedly have an impact on the quality of architecture as a whole. This initiative was a pioneer in the history of the Italian Church and I believe that it has no correlate anywhere else in the world.*

*The Permanent Episcopal Council of the Italian Episcopal Conference —IEC from now on— made in spring 1997 the decision to call three contests per year with the goal of building three parish facilities, one per geographical area (North, Centre and South) in the country. The contest named Progetto Pilota was born with the purpose of fostering —driving, in the Italian version— the 226 Italian dioceses to project and build the churches and buildings devoted to pastoral activities with greater care.*

*The IEC has used this initiative in order to draw the dioceses attention to some basic issues. First of all, with regard to the fact that it is necessary to assign the construction of quality buildings to competent project-makers, instead of assigning the projects, as it was usual, by means of direct appointment, which is a criterion based on a lack of intellectual knowledge. Certainly, it often occurs that the choice of project-makers is at the*



*hands of local forces which are not even controlled by the bishops. Moreover, the bishops—with some exceptions—have not considered and still do not consider the search for architectural quality and, generally speaking, the aesthetic dimension, as absolutely relevant within the scope of their pastoral mission.*

*The second thing to consider is that church-building, unlike other types of buildings, should be guided by a close cooperation between the assigning body (the community guided by bishop and priest, in this instance) and the project-makers, in synergy with artists and under the guidance of theologians and liturgical specialists. An implicit consideration is that, in order to make buildings suggested as religious symbols, a competent and careful project for the whole place of worship is desirable.*

*The IEC has tried to build a work and research method thanks to this initiative: they have invited some qualified architects to face the subject and they have provided them with some basic guidelines in reference to council and post-council documents. Certainly, one of the main goals was that of encouraging architects and artists—some of the latter being protagonists of the Italian scenario—to get into contact with and to face directly the liturgical reform fostered by the II Vatican Council.*

*The cultural project promoted by the Italian bishops in the second half of the 90s is the context where the initiative has been launched. However, this phenomenon is rooted in 1988. Pope John Paul II cancelled the Pontifical Commission for Sacred Art in Italy in the same year; a commission established by his predecessor, Pope Pío XI, in 1924. It was at that time when competence over sacred art in Italy was transferred from the Holy See to the Italian episcopate. As a consequence, from 1989 on, the assessment of projects submitted for funding by the dioceses was transferred to an internal commission of the IEC.*

*A systematic analysis of the projects attached to the funding requests exposes the weakness of Italian dioceses with regard to buildings of worship. Specifically, the projects submitted showed a lack of care and awareness about the global quality of the projects. In such a tight spot, the IEC made a decision to launch, first of all, a series of essential guidelines for the design of new churches; secondly, they decided to lead several initiatives in the field of information, training and research. Those guidelines were compiled for a period of three years and were released in 1993, in the form of a Pastoral Note by the Episcopal Commission for Liturgy. Their summary still integrates*

excepciones—no han considerado y siguen sin considerar del todo relevante la búsqueda de la calidad arquitectónica—y más en general, la dimensión estética—en el ámbito de su misión pastoral.

Un segundo aspecto destacado es que la proyección de iglesias —a diferencia de otros tipos constructivos— debería estar determinada por una intensa colaboración entre la entidad que realiza el encargo —en este caso concreto la comunidad guiada por el obispo y por el párroco— y los proyectistas, en sintonía con artistas y guiados por teólogos y especialistas en liturgia. Está implícita la consideración de que para realizar edificios que se proponen como símbolos religiosos, como son las iglesias, es más necesaria que deseable una proyectación competente y cuidadosa del hábitat cultural en su totalidad.

Con esta iniciativa, la CEI ha intentado construir un método de trabajo y de investigación: ha llamado a cualificados arquitectos a enfrentarse con el tema, ofreciendo algunas de sus pautas fundamentales que hacían referencia a documentos conciliares y postconciliares. En efecto, no era un objetivo secundario el de estimular a los arquitectos y a los artistas —y entre éstos, a algunos de los protagonistas de la escena italiana— a entrar en contacto y a enfrentarse abiertamente con el espíritu de la reforma litúrgica promovida por el Concilio Vaticano II.

El contexto en el cual ha tomado impulso la iniciativa es el proyecto cultural emprendido por los obispos italianos en la segunda mitad de los años noventa. Pero hemos de retroceder ahora hasta el año 1988 para encontrar la raíz de este fenómeno. En efecto, fue en aquel año cuando el Papa Juan Pablo II suprimió la Comisión Pontificia para el Arte Sacro en Italia que su predecesor, el Papa Pío XI, había fundado en 1924. Sólo desde aquel momento la competencia sobre el arte sacro en Italia se transfirió de la Santa Sede al episcopado italiano. Consecuentemente, a partir de 1989, la valoración de los proyectos enviados por las diócesis para obtener fondos, fue confiada a una comisión interna de la CEI.

El examen sistemático de los proyectos adjuntos a las peticiones de financiación, pone en evidencia la debilidad de las diócesis italianas en materia de construcción para el culto. En concreto, los proyectos enviados mostraban cuán escasos eran la sensibilidad y el cuidado de la calidad del conjunto de la proyectación. En una situación tan comprometida, la CEI toma la decisión de proceder, en primer lugar, a la formulación de directrices esenciales para el diseño de nuevas iglesias; y en segundo lugar, de orientar iniciativas en el ámbito de la información, de la formación y de la investigación. Las directrices, elaboradas durante un periodo de tres años, vieron la luz en 1993 en forma de una Nota Pastoral de la Comisión Episcopal para la Liturgia, y en su sintética formulación, constituyen todavía hoy el mejor instrumento de orientación para los actores del proceso de proyectación de las iglesias.

## LOS CONCURSOS DE DISEÑO DE IGLESIAS EN ITALIA

Es necesario ser claros desde el principio: el concurso es un instrumento que en Italia se utiliza poco y mal. Y no me refiero sólo al ámbito

eclesiástico (y este asunto haría necesario un debate que no es posible afrontar aquí). No se puede decir sino que la institución del concurso ha sido totalmente ignorada en el pasado, en temas de arquitectura eclesial. No es arbitrario pensar que, al menos, había conocido tres épocas relativamente felices: durante los años treinta, bajo la iniciativa del Estado o de la Iglesia; en el intenso periodo de la reconstrucción postbélica; y en los años noventa, por obra sobre todo de algunas diócesis y por el impulso de la CEI.

Para contextualizar las iniciativas más recientes, creo necesario llamar la atención —si bien de forma absolutamente sintética— hacia el texto publicado en la reseña de las actas del II Congreso Internacional «Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto» desarrollado en Venecia, encuentro del cual ya se ha hablado en este foro<sup>1</sup>.

### Los años treinta

La firma del Concordato de 1929, que marca el momento de reconciliación entre el Estado y la Santa Sede, también establecía las premisas institucionales para las nuevas formas de intervención en el campo de la construcción de edificios religiosos. En aquellos años, dos fueron los concursos que llamaron la atención sobre la arquitectura sacra.

En 1928, el obispo de la nueva diócesis de La Spezia promueve un concurso para la proyección de la catedral. Se presentará un centenar de arquitectos de diversas partes del país, unidos de algún modo en la competición por la retórica del gran templo. Como cualidad común a todos los trabajos admitidos en la segunda fase al juicio del jurado, era cierto que la plena visibilidad de la catedral domina las vistas, la tierra y el mar. El concurso concluye con una lista ordenada por méritos, a la cabeza de la cual figura el proyecto de Brenno del Giudice y Guido Cadorin<sup>2</sup>.

En 1932, décimo aniversario de la era fascista, surge la iniciativa para construir las nuevas iglesias de la archidiócesis de Messina: ocho concursos para otras tantas iglesias en la zona destruida por el terremoto de 1908. En la convocatoria, formulada por el Sindicato de Arquitectos, se requería además un destacado carácter de modernidad<sup>3</sup>. Los participantes fueron un centenar, y entre ellos había muchos jóvenes arquitectos. A diferencia del debate de La Spezia, el tema y el particular clima del concurso llevaron a los participantes en la dirección opuesta. En los proyectos presentados es evidente el deseado carácter moderno, que terminará por avivar la polémica sobre el arte sacro entre vanguardistas y conservadores. Alguna elaboración del tema —por ejemplo, la de Mario Ridolfi y Giuseppe Samoná— sorprende por la inédita tensión entre la definición sencilla y la unidad del espacio cultural.

Ni el proyecto de La Spezia ni los de Messina se realizaron.

### La segunda posguerra

Diversos concursos desarrollados al finalizar los años cuarenta dan testimonio de una «respuesta italiana» en el conjunto de la arquitectura, desde el punto de vista de la revisión crítica de las vanguardias con la recuperación del «sentido de la Historia», y de una —no siempre— inédita

*the best guidance tool for the stakeholders in processes of church-building.*

### Church design contests in Italy

*I need to make it clear from the beginning: contests are scarcely and badly used tools in Italy. I do not refer just to the church scope, but this issue would require a discussion for which there is no room today. Contests as an institution have been totally ignored in the past in the field of church architecture. It would not be arbitrary to say that contests had undergone at least three rather happy eras: in the 30s, under the initiatives of the State or the Church; during the intense period of post-war reconstruction and in the 90s, thanks to certain dioceses and to the impulse of the IEC. With the purpose of framing the most recent initiatives, I guess that it is necessary to draw your attention (briefly) to the text published in the summary of the minutes of the II International Conference Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto held in Venice, of which I have already spoken here<sup>1</sup>.*

#### The 30s

*The signature of the 1929 Concordate marked a reconciliation between the State and the Holy See, also establishing the institutional premises for the new ways of intervention with regard to constructing religious buildings. There were two contests drawing attention to sacred architecture during that time.*

*In 1928, the bishop of the new La Spezia diocese launched a tender for projects of the cathedral. A hundred architects from across the country presented their works, somehow linked by the rhetoric of the big temple. According to the jury, the common quality shared by all those works admitted to the second stage was that the cathedral's visibility reigned over the sights, the land and the sea. The competition ends with a list ordered by merits, and headed by the project made by Brenno del Giudice y Guido Cadorin<sup>2</sup>.*

*In 1932, on the 10th anniversary of the Fascist era, an initiative was launched with the goal of building the new churches in Messina archdiocese: 8 contests for 8 churches in the area destroyed by the 1908 earthquake. The call written by the Association of Architects required also a remarkable modern character<sup>3</sup>. There were a hundred participants, many young architects among them. As opposed to the La Spezia debate, the contest topic and special atmosphere led participants in the opposite direction. The desired modern character is patent in the projects submitted. This will trigger the sacred art controversy between avant-garde and conservative supporters. Some authors who have elaborated on the subject, such as Mario Ridolfi and Giuseppe Samoná surprise us with*

*an unprecedented tension between the simple definition and the unity of the worship space. Neither the project from La Spezia nor those from Messina were accomplished.*

#### **The Second Post-war Era**

*In the late 40s, several contests were called as testimony of an Italian response to architecture as a whole, from the viewpoint of a critical revision of avant-garde movements with a recovery of the sense of history, as well as a (not always) unprecedented attention to the liturgical context. They certainly prove that contests can be a useful tool and that is the reason why I have mentioned them, though succinctly.*

*A contest was called in 1947 in order to build the parish church of San Giovanni al Gatano, in Pisa, in the same plot of the previous church that was destroyed by bombs. The project by Saverio Muratori was considered by the jury to be the winner. The author interprets the basilica plan as a nave going through a powerful structure and a wall framework where he staged his own vision of modernity. The façade portrays all this with a subtle marble frame of several orders re-interpreting the super-imposed portico of the Tuscany Romanesque.*

*Another contest was called in 1949 in order to build the parish church of Recoaro Terme. The church project was assigned to Giuseppe Vaccaro. The basilica space is re-interpreted by means of light, suggested behind the elliptical arches of the concrete dome and abundantly flowing over and characterising the presbytery. The church was consecrated in 1963, and, with its polished façade, it stands for «one of the more dense, though hidden images of modern Italian architecture»<sup>4</sup>.*

*Another contest was called in 1948 in order to rebuild the church of Santa Maria Maggiore, in Francavilla a Mare, on the spot formerly occupied by a shrine destroyed in the bombing. The competition was won by Ludovico Quaroni. The plan is an elongated octagon surrounded by a low ambulatory deformed into a pseudo-transept, enlarged in its elevation. The white cross, modelled by the union between the walls and the ceiling, is remarked by the dazzling light coming from the four tall openings, flooding the place of worship with light. Quaroni's church has been considered as a manifesto of the linguistic revisionism of the Italian architecture of the second post-war era.*

*The VIII Milan Triennale puts forward a specific action at the service of the city: an experimental district to be named after the show. The QT8 foresees a downtown around the new church. In cooperation with the Triennale, the Milan diocese*

atención al contexto litúrgico. Ciertamente, ofrecen un testimonio de la validez del instrumento concursal, y por esta razón vale la pena señalarlos, si bien en máxima síntesis.

De 1947 es el concurso para construir la iglesia parroquial de San Giovanni al Gatano, en Pisa, en el solar de la iglesia precedente, destruida por los bombardeos. El jurado proclamó vencedor al proyecto de Saverio Muratori. El autor interpreta la planta basilical como una nave que atraviesa una potente estructura y un entramado de muros, en donde pone en escena la propia visión de la Modernidad. La fachada es la imagen de todo esto, con la liviana trama marmórea de varios órdenes que reinterpreta el pórtico superpuesto del románico de tradición toscana.

En 1949 se convoca el concurso para la iglesia parroquial de Recoaro Terme. El proyecto de la iglesia es asignado a Giuseppe Vaccaro. El espacio basilical se reformula mediante el uso de la luz, que se insinúa tras los arcos elípticos de la bóveda de hormigón y se derrama abundantemente sobre el presbiterio, caracterizándolo. La iglesia, consagrada en 1963, con su bruñida fachada, representa «una de las más densas, aunque 'ocultas' imágenes de la arquitectura moderna italiana»<sup>4</sup>.

De 1948 es el concurso para la reconstrucción de la iglesia de Santa Maria Maggiore, en Francavilla a Mare, en el lugar que ocupaba el santuario destruido por los bombardeos. El concurso lo gana Ludovico Quaroni. La planta es un octágono alargado, circundado por un deambulatorio bajo que se deforma en un pseudo-transepto, agrandándose en el alzado. La blanca cruz, modelada por el encuentro del conjunto murario con el cielorraso, se remarca por la radiante luminosidad que baja desde las cuatro altas aberturas e inunda de luz el espacio cultural. La iglesia de Quaroni ha sido considerada un manifiesto del revisionismo lingüístico de la arquitectura italiana de la segunda posguerra.

La VIII Trienal de Milán propone una intervención concreta al servicio de la ciudad: un barrio experimental que tomará el nombre de la muestra. El plan del QT8 prevé un centro de barrio en torno a la nueva iglesia. En colaboración con la Trienal, la diócesis de Milán convoca en 1947 un concurso nacional para la proyección del complejo parroquial. El concurso lo ganan Vico Magistretti y Mario Tedeschi. La iglesia, de planta circular y presbiterio aislado del fondo, elemento focal del espacio, representa una sensible novedad en su acercamiento a la sensibilidad litúrgica en términos renovados.

La intervención de la diócesis de Milán se orientará hacia el concurso, promovido a continuación, para el complejo parroquial del INA/Casa di Baggio.

Mucho se ha escrito sobre la iglesia de la Madonna dei Poveri, de Luigi Figini y Gino Pollini, punto culminante de la incontenible inquietud de sus autores. La sensibilidad de los arquitectos —en la que no resulta extraña una cierta vena arcaica— se resume en la disposición del altar, custodio del muro-diafragma que debía de estar completamente pintado al fresco: «Para la disposición del altar mayor se ha seguido el antiguo uso basilical, como en San Ambrosio: el oficiante está vuelto hacia los fieles»<sup>5</sup>.



Richard Meier, Complejo parroquial Dives in Misericordia, Tor Tre Teste, Roma, 1994/2003.



## Los años noventa: En espera del Jubileo

Llegamos a los años noventa, años cruciales, años de una renovada atención hacia la arquitectura sacra atestiguada por las exposiciones sobre arquitectura religiosa, por el despertar mediático y —no en último lugar— por una actividad de documentación y formación que caracterizará también el trabajo de algunas diócesis italianas.

Hacia el umbral de los años noventa se comienza a advertir la urgencia de asociar los eventos al ya inminente año jubilar, en algún caso con una intención claramente promocional. La diócesis de Milán promueve el «Plan Montini» para la construcción de veintidós nuevas iglesias, en el ámbito del cual se convoca el concurso nacional «Tre chiese per il 2000» en diferentes zonas de la periferia milanesa. Serán más de trescientas las propuestas presentadas. Los proyectos ganadores se han construido tras un controvertido proceso, debido a las no fáciles relaciones —en algunos casos, abiertamente conflictivas— entre los proyectistas y los promotores parroquiales. La imagen publicada en «Casabella» de la iglesia realizada por Mario Galantino, ganador del concurso para el complejo parroquial de Cesano Boscone, creo que podría tomarse como emblema de un estado de desazón: un espacio problemáticamente vacío, desorientado, indiferente a la hora de acoger a la asamblea. Sólo la iglesia de Maria Regina, en Varedo, de Marco Contini, ha sido consagrada durante el año jubilar, y pudo ser ejecutada en un clima de entendimiento entre los arquitectos y el comitente.

En todas las obras realizadas se vislumbra una evasiva atención al espacio de reunión de la asamblea, que deriva —si bien con diversos matices— hacia la arquitectura del auditorio «tout-court». Pero observando gran parte de los trabajos presentados a concurso, sorprende la evidencia de cómo la investigación espacial madurada desde hace treinta años no

called a national tender in 1947 for projects for a parish centre. The competition was won by Vico Magistretti and Mario Tedeschi. The church has a circular plan and a presbytery isolated from the back as a focal spatial element and it stands for a considerable novelty in its innovative approach to the liturgical sensitiveness.

The Milan diocese's intervention will focus on the next contest, which was promoted for the parish facility of INA/Casa di Baggio.

Much has been written about the church of Madonna dei Poveri, by Luigi Figini and Gino Pollini, the summit of its authors' unstoppable curiosity. The architects' sensitiveness, with a somewhat archaic strain, is summed up by the location of the altar, guardian of the diaphragm-wall which should have been completely frescoed: «the old basilica use has been followed for placing the main altar, as in Saint Ambrose: the celebrating priest faces the faithful»<sup>5</sup>.

### The 90s: Waiting for the Jacobean Year

We have reached the 90s, crucial years during which a new attention has been drawn towards sacred architecture, as shown in exhibitions on religious architecture, in the interest of the media and, last but not least, in the documentation and training activities marking the work of some Italian dioceses.

Towards the end of the 90s, the association between the events and the imminent Jacobean Year is urgently required, sometimes with a clearly promotional intention. The Milan diocese promotes the Montini Plan for building 22 new churches, in the framework of which the national competition



*Tre chiese per il 2000 is launched in several areas of the uptown Milan. Over 300 projects were submitted. The winning projects were accomplished after a controversy due to the difficult relationships —sometimes overtly conflictive— between the project-makers and the parish promoters. The picture published in Casabella of the church done by Mario Galantino, the winner of the contest for the Cesano Boscone parish centre, could be taken as the symbol of a climate of unrest: a difficult empty space, a disoriented and indifferent space for welcoming the community. Only the Maria Regina church, in Varedo, by Marco Contini, was consecrated during the Jacobean Year, and it could be done in a climate of understanding between the architects and the client.*

*Every work accomplished shows an evasive attention to the community's gathering space which derives in the tout-court arena architecture. But if one takes a look at the greater part of the works submitted to the competition, one is surprised by the evidence of how the spatial research matured 30 years ago was neither accepted nor rejected, it was simply disregarded. Meanwhile, attention is drawn towards neo-historical connotations or, vice versa, functionalist ones.*

*The problem will arise more clearly five years later during the contest called by the Rome vicariate for promoting two parish centres within the plan 50 Churches for Rome 2000, open to European architects. 672 groups took part for a total of 2.285 contestants. There were a few and much desired foreign project-makers. The response was baffling. Although the position defending the deletion of the urban presence of the church still survives, on the other hand there is also an exasperate search for an indefinite sacredness, resorting to formal emphasis, to structural hypes or to generic and redundant symbolic shapes. In other words, the banal search for the so-called sacred architecture continues, ignoring, on the contrary, the integrating principles of the new Christian building.*

*The Roman vicariate will reserve the project for the Tor Tre Teste parish centre, which had been desert, for a competition under invitation just for six well-known international architects: Tadao Ando, Gunther Behnisch, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, Frank O. Gehry and Richard Meier. The press drew their attention to the Chiesa del giubileo before the arrogant media affirmation of the shrine devoted to Saint Pío da Pietrelcina, projected by Renzo Piano. The pictures showing the execution of this Roman church are still impressive; they still surprise us just like the great works of the past cathedrals*

ha sido ni aceptada ni refutada, sino que, simplemente, no ha sido tomada en consideración, mientras que la atención se vuelve hacia connotaciones neohistoricistas o, viceversa, de tipo funcionalista.

El problema se manifestará aún más claramente cinco años después, en el concurso convocado por el Vicariato de Roma para promover dos complejos parroquiales dentro del plan «50 iglesias para Roma 2000», abierto a arquitectos europeos. Enorme la participación: 672 grupos para un total de 2.285 concursantes. Pocos son los anhelados proyectistas extranjeros. Desconcertante la respuesta. Aunque todavía sobrevive la postura que tiende a la anulación de la presencia urbana del edificio eclesial, también existe, por el contrario, una exasperada búsqueda de una indefinida «sacralidad», mediante el recurso al énfasis formal, a hipérbolos estructurales o a formas simbólicas genéricas y redundantes. En otras palabras, prosigue la vana carrera hacia la arquitectura considerada «sacra», desconociendo por el contrario los principios constitutivos del renovado edificio cristiano.

El Vicariato romano reservará el proyecto del complejo parroquial de Tor Tre Teste —que no había tenido ganador— a un concurso por invitación circunscrito a seis notables arquitectos internacionales: Tadao Ando, Gunther Behnisch, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, Frank O. Gehry y Richard Meier. Sobre la «Iglesia del Jubileo» se dirigió la atención de la prensa, antes de la prepotente afirmación mediática del santuario dedicado a San Pío da Pietrelcina, proyectado por Renzo Piano. Las imágenes de la ejecución de esta iglesia romana todavía consiguen impactar, todavía logran sorprender como podían asombrar las grandes obras de las catedrales del pasado, y constituyen un justo homenaje a Antonio Michetti, responsable de la profunda revisión del proyecto de la estructura de la iglesia. «Esas velas blancas nos conducirán hacia un mundo nuevo», explicaba Richard Meier al Santo Padre: las tres velas serían infladas en todo caso por la atención de la Curia y de los patrocinadores en la promoción de la «Iglesia del Nuevo Milenio», que desde no hace mucho surge con un cierto despego —falta de relación— entre el caserío de la periferia romana.

Hace poco, he visitado de nuevo esta iglesia: la blancura deslumbrante de la extensión de travertino que la circunda —y que debería de estar cubierta por un velo de agua— no puede sino confirmar esa sensación de distanciamiento. El interior, un espacio dominado —más que envuelto— por la luz, está todavía sin terminar del todo, signo seguro de un gran esmero que, sin embargo, desemboca en un cuidado que ha musealizado a esta iglesia desde el día de su consagración, con los objetos sacros firmados por Bulgari alojados en un relicario detrás del altar. Un cordón separa el presbiterio «sacro» del espacio «profano». La imagen de la iglesia, escindida del exterior del recinto que protege el edificio, y las fotografías que la han hecho inmortal, vuelven a situar a la «Iglesia del Nuevo Milenio» en el centro de la vida y de la cotidianeidad del barrio.

## LOS CONCURSOS «PROGETTO PILOTA» PROMOVIDOS POR LA CONFERENCIA EPISCOPAL ITALIANA

Y hemos llegado al proyecto emprendido por la CEI que, tras los desconcertantes escenarios surgidos en los concursos precedentes, haciéndose cargo del momento de gran dificultad y con la intención de incidir positivamente para una superación del estado de crisis, ha promovido una serie de concursos en el territorio nacional.

En enero de 1998 fueron seleccionadas tres diócesis para realizar la primera edición del concurso. Fueron invitados nueve arquitectos para cada área del concurso, provenientes, en concreto, del ámbito de la enseñanza universitaria. Los concursos se han desarrollado sobre convocatorias aprobadas por el Consigli Nazionali degli Architetti e degli Ingegneri (Consejo Nacional de los Arquitectos y de los Ingenieros). Para marcar una clara dirección de trabajo, se requería explícitamente la colaboración —al final de la primera fase de la etapa proyectual— entre los arquitectos, los artistas y los liturgistas en un trabajo conjunto: cuán real y eficaz ha sido esta colaboración, sería un tema que habría que analizar a fondo. Asimismo, era manifiesta la voluntad de llevar a cabo la construcción de los proyectos ganadores.

Los concursos se han repetido en los dos años siguientes, solicitando la participación de un centenar de proyectistas. La iniciativa se ha mantenido también en el plano de la comunicación. La revista «Casabella» ha editado un cuaderno para cada edición celebrada: los cuadernos se han convertido en motivo de estudio, de investigación, de debate entre arquitectos<sup>6</sup>.

Tras algunos años de interrupción, la iniciativa se ha repetido este año: en marzo han sido señalados los proyectos de la cuarta edición, con una fórmula parcialmente retocada.

No voy a seguir un orden cronológico y me voy a servir en gran medida de las imágenes. Me detendré, en concreto, en los proyectos ganadores de las primeras tres ediciones, proyectos cuya ejecución ha concluido o concluirá en breve. Si les sorprenden los largos periodos entre la fase de concurso y la fase de terminación de las obras, estoy obligado a llamar su atención sobre el hecho de que el país que acoge estas obras es Italia: y con esto, pienso que queda todo dicho. Al contrario, es oportuno señalar que en Italia muchos concursos no conducen —como deberían— a la realización de las obras: pero no seguiré más por este camino. De cualquier modo, de los nueve proyectos ganadores, cuatro han sido terminados y cinco se hallan en una avanzada fase de construcción y serán terminados en la primera mitad del 2008.

Pasaré revista a los proyectos a partir de la relación que el complejo parroquial tiene con el contexto urbano o territorial, para detenerme de inmediato sobre el edificio de la iglesia.

Desde el primer punto de vista, los concursos ponen dramáticamente de manifiesto la escasísima atención dedicada por las diócesis —y por la sociedad en última instancia— a la elección de una parcela adecuada a la importancia de la obra. Lo que sigue es una penosa radiografía del territorio: más que de áreas periféricas —por descontado que se trata de edificaciones recientes en los márgenes de los centros urbanos— se trata

could. They also constitute a well-deserved homage to Antonio Michetti, the person responsible for the deep review of the project for the church structure. «Those white sails will lead us to a new world», explained Richard Meier to the Holy Father: those three sails would be blown by the Curia's attention and that of the supporters in the Church of the New Millenium promotion. The church has recently emerged with a certain detachment (lack of relation) among the houses of uptown Rome.

*I have recently paid another visit to that church: the dazzling whiteness of the Travertine marble surrounding it —which should be covered with a water veil— certainly confirms the sensation of detachment. The interior is a space dominated by, rather than wrapped in light, and remains unfinished. This is a sure sign of great care but it means that this care has turned this church into a museum from the date of its consecration. The sacred objects made by Bulgari are stored in a reliquary behind the altar. A rope separates the sacred presbytery from the profane space. The picture of the church, detached from the outer precinct protecting the building and the pictures that made it immortal have relocated the Church of the New Millenium at the centre of the quarter daily life.*

### The progetto pilota contests promoted by the italian episcopal conference

*We have now reached the project launched by the IEC which has promoted a series of national competitions after the baffling scenarios born out of the previous contests. The IEC is well aware of the great difficulties existing and intends to have a positive impact in order to overcome that crisis status.*

*Three dioceses were chosen in January 1998 for the first edition of the contest. Nine architects were invited for each area, coming from the Academia. The contests were developed on the basis of calls approved by the Consigli Nazionali degli Architetti e degli Ingegneri (National Council of Architects and Engineers). In order to mark a clear work method, cooperation among the architects, artists and liturgy specialists was explicitly required at the end of the first project stage. The work should be joint, though to what extent this collaboration was real is an open question that requires a deeper analysis. Besides, there was a clear intention to accomplish the winning projects.*

*The contests were repeated in two consecutive years and one hundred project-makers have taken part. The initiative was also maintained as regards communication. Casabella magazine has published a booklet for each of the editions and the booklets have become the object of study, research and debate among architects<sup>6</sup>.*



El Cardenal Giacomo Lercano bendice un solar de la periferia de Bolonia destinado a acoger un nuevo centro parroquial (1955).

*The initiative was repeated this year after some intermission years. The projects for the fourth edition were chosen last March, with a partially refined formula.*

*I will not follow a chronological order and will mainly use images. I will focus on the projects winning the first three editions. These projects have been completed or are about to. Maybe you will be surprised by the long periods elapsed between the contest phase and the completion of the works. I have to draw your attention to the fact that these works are done in Italy. I guess that there is no need to proceed with the issue. On the contrary, it is worth mentioning that many Italian contests do not end up by executing the works, as they should: but I will not elaborate any further. Anyhow, out of the 9 winning projects, 4 have been completed and 5 are at a well-advanced construction stage and will be completed in the first half of 2008.*

*I will review the projects from the relationship between the parish centre and the urban or territorial context, and then I will immediately stop at the church building.*

*From the first viewpoint, contests dramatically expose the little attention paid by the dioceses and by society as a whole to the choice of a plot which is appropriate for the relevance of the work. What follows is a pitiful image diagnosis of the territory: we are talking about residual areas, instead of peripheral ones-recent buildings erected in the outskirts of urban centres, where the new construction has little chance to exercise a positive interaction with its surroundings. I denounce a general state of degradation, a*

de áreas residuales, en las que la nueva intervención raramente tiene la posibilidad de generar interacciones positivas con el entorno. Es una denuncia de un estado generalizado de degradación, de difícil encuentro entre el territorio rural y las nuevas conurbaciones, fragmentarias, carentes de un diseño, carentes de un proyecto.

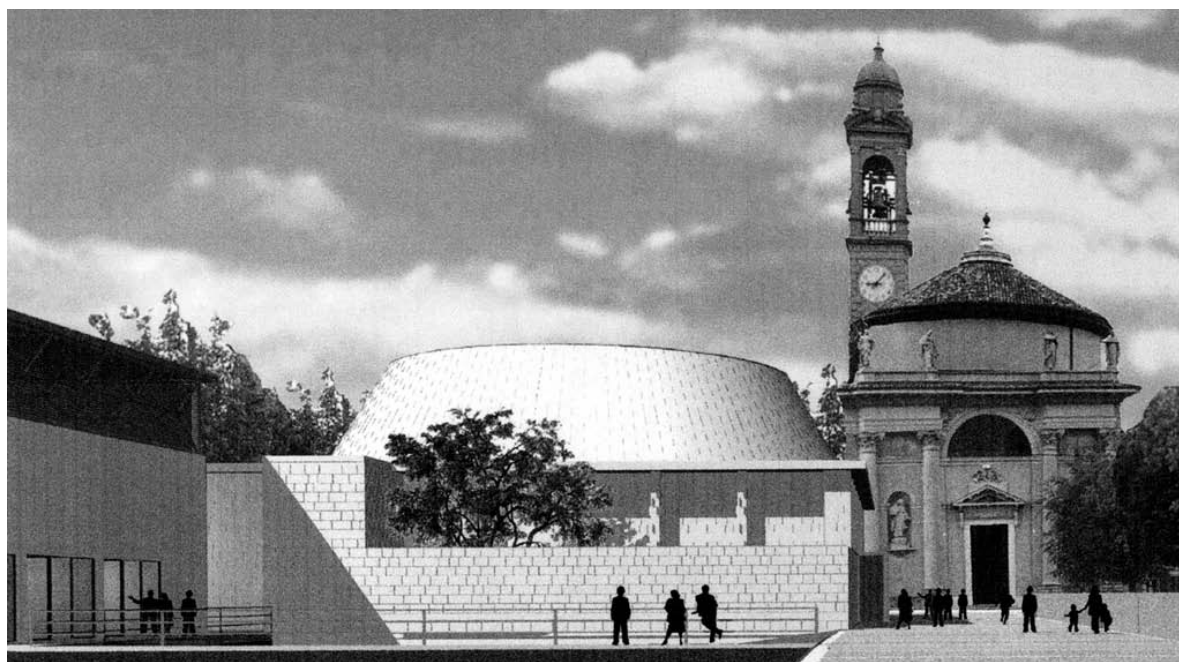
Por tanto, me detengo primero sobre esta elocuente imagen: nos encontrábamos en la periferia de Bolonia y era el año 1955. El protagonista de aquella ocasión, el arzobispo y cardenal Giacomo Lercaro, en pie sobre el auto descubierto y sosteniendo una gran cruz de madera, llega a las parcelas destinadas a los nuevos complejos parroquiales. Litúrgicamente, sobre cada una de ellas fija una cruz con un mensaje: «Aquí, con la ayuda de Dios y del pueblo boloñés, surgirá la nueva iglesia de...». Es importante saber que en aquel entonces el edificio religioso con sus anexos debería ser un elemento catalizador para el entorno urbano. En este sentido, los tiempos han cambiado.

### Complejo parroquial de la Beata Vergine di Loreto, Bérgamo

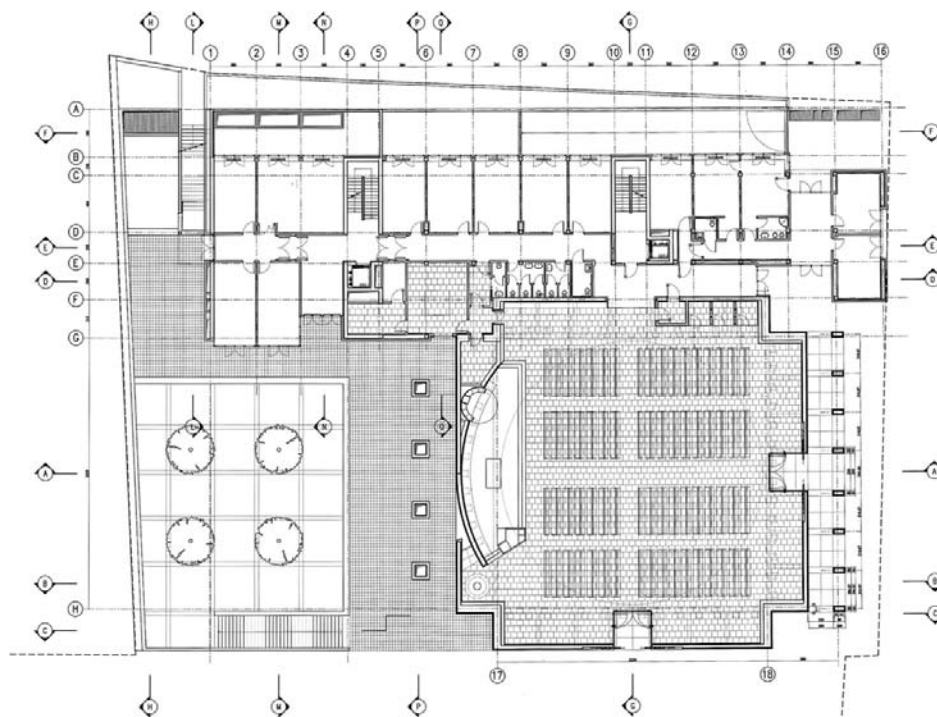
Partimos de un área que, a diferencia de otras, no presenta el carácter de parcela resultante de una planificación. Se ha tratado en este caso de una intervención para completar una parcela urbana con una iglesia pre-existente, insuficiente para la población de la parroquia. La iglesia de la Virgen de Loreto es el signo de una presencia significativa en el antiguo suburbio, hoy integrado en el proceso de urbanización que ha modificado con grandes edificios residenciales la jerarquía de los lugares. La parcela, larga y estrecha, está atravesada por un curso de agua recientemente cubierto para utilizar su superficie como atrio, mientras que un paseo emblemático culmina en la fachada de la iglesia existente.

La nueva iglesia, los espacios para el ministerio pastoral y la casa rectoral, son los materiales con los que se debe reconstruir la centralidad de





Gregotti Internacional, Complejo parroquial de la Beata Vergine di Loreto, Bérgamo, 1999/2006. En construcción.





difficult union between the rural areas and the new conurbations which are fragmentary and lack design and a project.

Therefore, I would like to stop before this expressive picture: this was the outskirts of Bologna in 1955. The protagonist on that occasion was the Archbishop and Cardinal Giacomo Lercaro, standing in the convertible car and holding a huge wooden cross, arriving at the plots destined for the new parish centres. He liturgically carved a cross in each of them with the following message: «The new church of X will be built here, with God's help and that of the Bolognese people». It is relevant to know that, at that time, the religious building, together with its annexes, should be a catalytic element for the urban area. Times have changed in that regard.

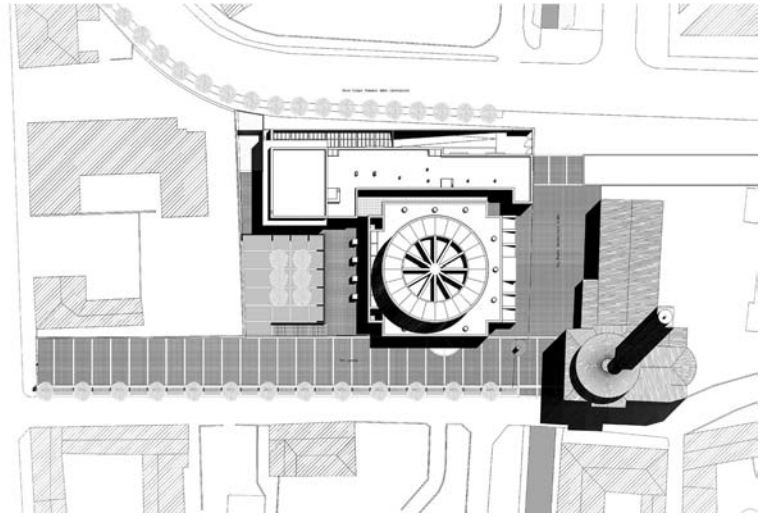
#### The Beata Vergine di Loreto Parish Centre, Bergamo

The basis is an area which, unlike many others, does not have the appearance of a plot resulting from planning. In this case, it was an action in order to complete an urban plot with an already existing church which was insufficient for the parish population. The Virgin of Loreto church is the symbol of a significant presence in the old suburbia, nowadays integrated in the urbanisation process which has modified the hierarchy of the places with big residential blocks. The long and narrow plot is pierced by a stream that has been recently covered in order to use its surface as an atrium, while a symbolic walkway ends at the façade of the existing church.

The new church, the spaces for the pastoral ministry and the rectory are the materials with which the centrality of the parish must be reconstructed in the surrounding tissue. The winning project by Gregotti Associati International had a plan which did not differ substantially from those by other contestants: it was a building with a central plan liturgical wing related to the atrium which is defined between the already existing church and the new one.

Gregotti moves with a propriety and a contextual rigour which were positively assessed by the jury. The volume of the hall emerges out of the building without too much emphasis and it allows the existing church the urban scale eloquence. The church has a square plan. The building is articulated by the geometry of the symbolical shapes of the circle inscribed within the square, recalling the theme of the already existing church.

The nave tambour differs substantially between the project submitted to the contest and the execution project. Initially, it was built by means of a powerful wall ring clad in stone: natural



Gregotti International, Complejo parroquial de la Beata Vergine di Loreto, Bérghamo, 1999/2006. En construcción.

la implantación parroquial en el tejido circundante. La planta del proyecto ganador de Gregotti Associati International, no difiere sustancialmente de la de los otros concursantes: un edificio con un aula litúrgica de planta central que se relaciona con el atrio definido entre la iglesia existente y la nueva.

Gregotti se mueve con una propiedad y con un rigor contextual que han sido valorados por el jurado. El volumen del aula emerge del conjunto constructivo sin demasiado énfasis, dejando a la iglesia existente la elocuencia a escala urbana. La planta de la iglesia es cuadrada. El edificio está articulado por la geometría de las figuras simbólicas del círculo inscrito en el cuadrado, retomando el tema de la iglesia preexistente.

El tambor de la nave cambia de modo sustancial entre el proyecto presentado a concurso y el proyecto de ejecución. Inicialmente se construye mediante un potente anillo murario revestido de piedra: desde su perímetro descende la luz natural a la nave, que queda aislada por una cúpula interior, tal como se ve en la sección. El estado de ejecución de la obra no permite en ese momento valorar el resultado arquitectónico final. Según se lee en la memoria de proyecto, «para realzar la participación de los fieles en la liturgia y casi anular la separación entre el celebrante y los orantes, se ha evitado edificar un presbiterio importante; es el altar, alineado con el acceso principal del atrio, el que constituye el punto focal del espacio interno»<sup>7</sup>, en el cual los fieles no son distraídos —en su diálogo con Dios— por las escenas pictóricas que —desafortunadamente— sólo ilustran un detalle de la Historia de la Salvación.

#### Complejo parroquial de los Santi Patroni Mártiri di Selva Cándida (Roma)

Si nos desviamos hacia el norte por la periferia romana, hacia Selva Cándida, emerge la desconsoladora realidad de las áreas preseleccionadas

a las que antes hemos hecho referencia. La parcela está situada entre el viejo suburbio y una zona de expansión, donde la campiña romana cede el puesto a la edificación más o menos reciente. El argumento principal del proyecto ganador, firmado por el Studio Passarelli, resulta de la decisión de trasladar el atrio al interior de un patio empedrado, definido por las construcciones porticadas de las dependencias parroquiales. Es el mecanismo del recinto. El aula cultural se asoma sobre el patio con los cuerpos de la capilla bautismal y la zona penitencial dando la espalda a la entrada. El jurado premia «la armónica relación con el ambiente exterior obtenida mediante el hábil uso de vidrieras»<sup>8</sup>. La iglesia fue consagrada en la primavera de 2005.

Hago hincapié en el hecho de que las decisiones proyectuales evidencian la intensa atención de los proyectistas hacia los espacios de mediación, preparación y presentación del edificio cultural que volveremos a encontrar en muchos proyectos, renunciando a una más inmediata relación de la iglesia con el entorno a través del espacio tradicionalmente designado para ello: el atrio. En la estela de la tradición, en sentido opuesto, encontramos el proyecto de Massimo Carmassi, que abre la iglesia al sur, y con un amplio atrio-escalinata, la conecta con la nueva zona de expansión del barrio. Giorgio Grassi, por el contrario, privilegia un acercamiento poético, casi nostálgico, anclado a la memoria como valor: «El complejo se enfrenta con los caseríos que se han desarrollado a partir de las ruinas de antiguas fábricas. El edificio de la iglesia, en efecto, parece desempeñar el papel de una de aquellas antiguas preexistencias»<sup>9</sup>. La referencia a las antiguas basílicas romanas de Santo Stefano Rotondo y San Saba es patente y explícita.

Una zona verde pública rodea el complejo parroquial realizado. El campanario evidencia, sin demasiado énfasis, la presencia del edificio religioso hacia el exterior.

### Complejo parroquial de Gesù Maestro, Potenza

En Potenza, en un área de expansión al norte de la ciudad antigua, está situada la parcela destinada al edificio eclesiástico. «Por la independencia, la sugestión, por el rigor del espacio interior; por el lenguaje volumétrico externo contemporáneo que lo califican como una importante arquitectura sacra...»: es la opinión del jurado que premia el proyecto de Vincenzo Melluso para el complejo parroquial de Gesù Maestro.

El nivel planimétrico está constituido por tres elementos: la iglesia —un alto volumen pentagonal irregular—, la sala polivalente colocada sobre el atrio y sostenida por un conjunto de pilares, el nártex que solidariza los recorridos peatonales de acceso, el principal de los cuales —un pórtico escalonado vuelto hacia el sur— conecta el conjunto con la carretera.

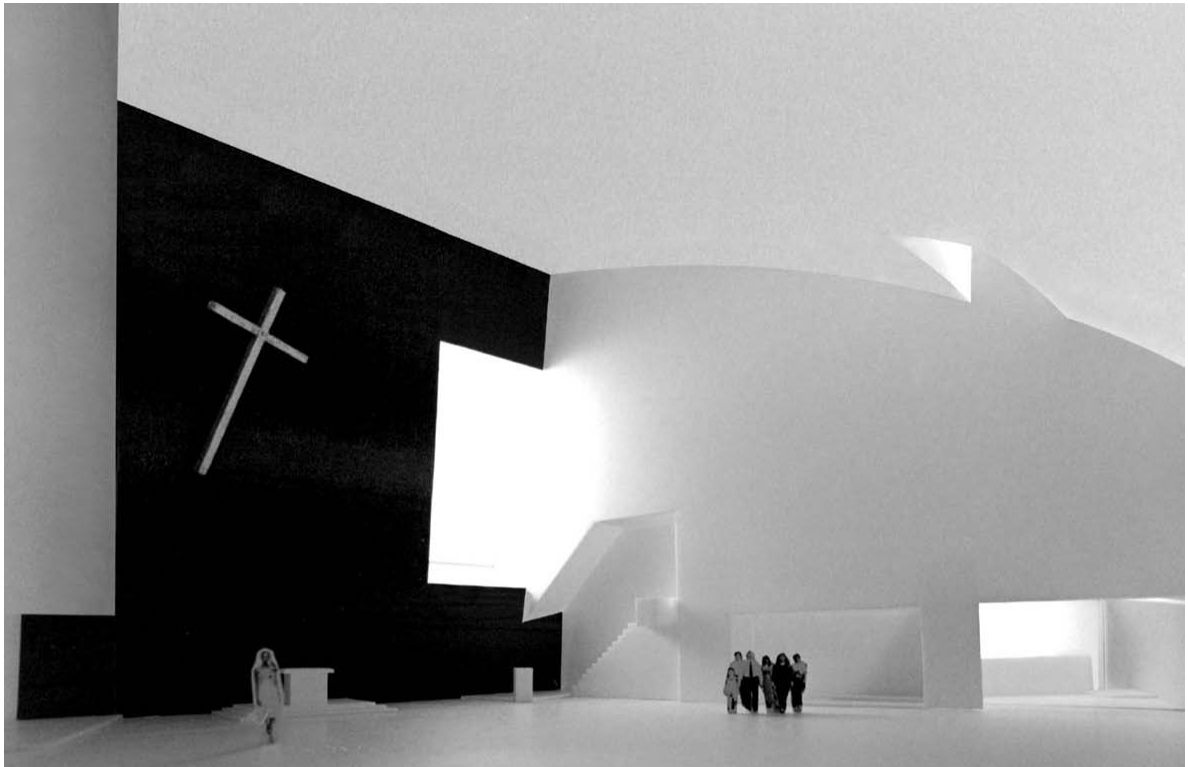
Valiéndose de la topografía en ligera pendiente del emplazamiento, el edificio —elemento escultórico— emerge del terreno transfigurando la condición natural del lugar en un artificio. La iglesia está ubicada en la parte más elevada de la parcela: su potente volumen será revestido de piedra. El espacio interior está articulado y señalado por varios elementos que excavan el volumen fundamental para resaltar los elementos primarios del

*light descends from its perimeter to the nave, which is isolated by an inner dome, as you may see in the section. The state of execution of this work does not allow an assessment of the final architectural result. According to the project report: «in order to encourage the believers' participation in the liturgy and almost to delete the separation between the celebrating priest and the praying ones, we have tried not to create a great presbytery; the altar, aligned with the main access from the atrium, is what constitutes the focal point of the inner space»<sup>7</sup>. There, the faithful are not distracted in their dialogue with God by the painted scenes which, unfortunately, only illustrate one detail of the history of salvation.*

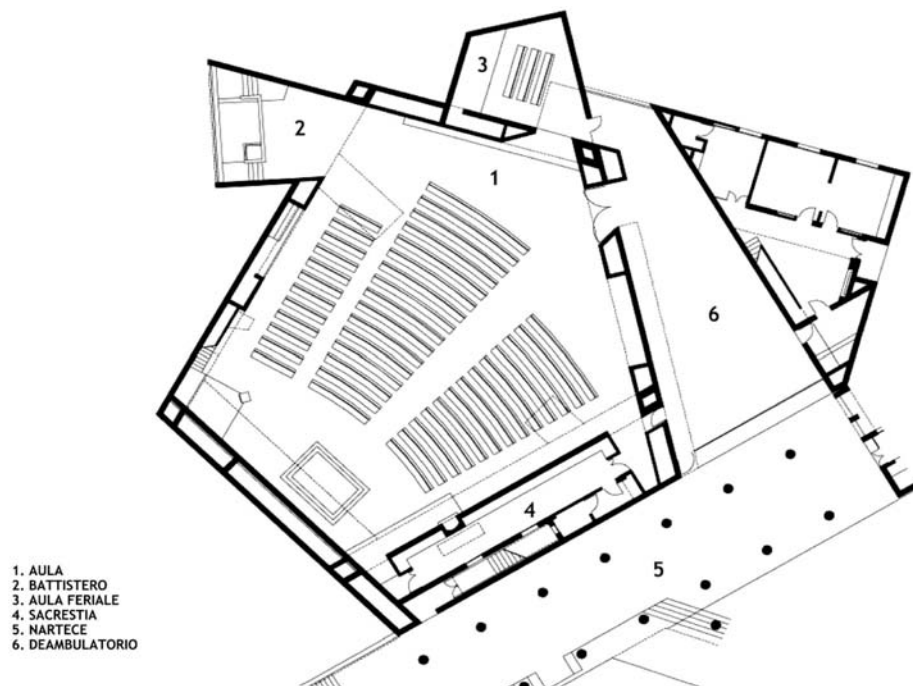
### Santi Patroni Mártiri di Selva Cándida Parish Centre (Rome)

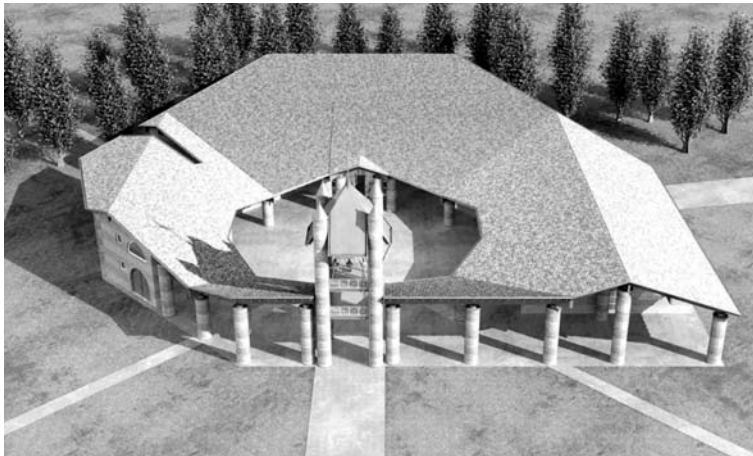
*If we travel north along the outskirts of Rome, towards Selva Cándida, the hopeless reality of the pre-selected areas I have referred to emerges. The plot is located between the old suburbia and an expansion zone where the Roman prairie gives way to more or less recent buildings. The winning project, by Studio Passarelli, has an argument resulting from the decision to move the atrium into a cobbled courtyard which is defined by the porticoed buildings of the parish facilities. That is the mechanism of the precinct. The culture hall leans onto the courtyard with the bodies of the baptismal chapel and the penitential area, turning its back to the entrance. The jury praised «the harmonious relationship with the outside atmosphere thanks to the skilful use of stained-glass windows»<sup>8</sup>. The church was consecrated in spring 2005.*

*I would like to stress that project decisions show the project-makers' intense attention to the meditation, preparation and presentation spaces of the building of worship which is found again in so many projects. They also renounce a more direct relation between the church and its surroundings through the atrium, which was the space traditionally designed for that purpose. On the other hand, the project by Massimo Carmassi goes in line with tradition. This project opens the church to the south and links it with the new expansion zone in the quarter by means of a wide atrium-staircase. Giorgio Grassi, on the contrary, prefers a poetic approach, an almost nostalgic one, anchored in memory as an asset: «The facility is facing the hamlets developed from the ruins of old factories. The church building certainly seems to play the role of one of those old pre-existences»<sup>9</sup>. The reference to the old Roman*



Vincenzo Melluso, Complejo parroquial de Gesù Maestro, Potenza, 1999/2006. En construcción. Planta del proyecto presentado a concurso.





Roberto Gabetti y Aimaro Isola, Complejo parroquial de Santa María, San Giuliano Milanese, Milán, 1998/2006. En construcción.

programa litúrgico. El trabajo ha nacido de la estrecha colaboración entre el proyectista, el liturgista y el artista, Erich Demetz. Dentro de poco, la nueva iglesia entrará en contacto con la comunidad local.

### Complejo parroquial de Santa Maria, San Giuliano Milanese

Todavía más radical es la introversión del proyecto de Gabetti & Isola, ganador del concurso para el complejo parroquial de Zivido, en el cuadrante sudeste de la periferia de Milán. Estos arquitectos reflejan en su proyecto una abierta simpatía hacia las huellas del territorio agrícola anterior a la reciente urbanización. Sea cual fuere el tipo constructivo del cual hayan copiado el lenguaje, no hacen referencia explícita a él, pero el patio terminado recuerda sin equívocos un patio rural paduano. El soportal que lo circunda distribuye los edificios, entre ellos la iglesia, que se confunde con el resto del conjunto.

La única connotación perceptible del exterior —signo de un diálogo difícil o rechazado con el entorno construido— es la no desmochada torre de las campanas, que está ubicada para señalar la entrada al complejo. «Temas recogidos entre la realidad y la memoria han dirigido nuestra intervención hacia la línea de una extrañeza cultural respecto a los bloques constructivos realizados en serie, largos y altos cuerpos de fábrica; una presencia, afortunadamente, no demasiado próxima. El nuevo complejo parroquial debe —puede— ser un lugar protegido de enfrentamientos con preexistencias recientes indeseadas»<sup>10</sup>.

Su lenguaje está conectado con los elementos utilizados con anterioridad en un complejo parroquial situado en Desio, también en el «hinterland» milanés, resultado de un concurso por invitación sugerido por la parroquia en 1994 y ultimado en 1999. Aquí, sin embargo, conforman un edificio compacto de fuerte imagen, que se resuelve en el imponente ángulo urbano evidenciado por el soportal-campanario.

basilicas of Santo Stefano Rotondo and San Saba is obvious and explicit.

A public green area surrounds the accomplished parish centre. The belfry shows the presence of the religious building without too much emphasis.

### Gesú Maestro Parish Centre, Potenza

The plot destined for the church building is located in an expansion area at the north of the old city in Potenza. «It is classified as an important piece of sacred architecture thanks to its independence, its suggestion, the rigour of the interior space; thanks to the contemporary external volumetric language». That was the opinion of the jury awarding the prize to Vincenzo Melluso's project for Gesú Maestro parish centre.

The plan level consists of three elements: the church, with a tall and irregular pentagonal volume, the multipurpose hall which is located above the atrium and held by a set of pillars, and the narthex uniting the access pedestrian walkways, the main of which is a staircase portico facing south and linking the building with the road.

The building emerges from the land making the most of the topography —a slight slope— and constitutes a sculptural element which transfigures the natural condition of the place into an artifice. The church is located at the highest part of the plot and its powerful volume will be clad in stone. The interior space is articulated and marked by several elements excavating the basic volume in order to highlight the primary elements of the liturgical programme. The work was born out of the close cooperation between the project-maker, the liturgy specialist and the artist, Erich Demetz. The new church will soon contact the local community.

### Saint Mary Parish Centre, San Giuliano Milanese

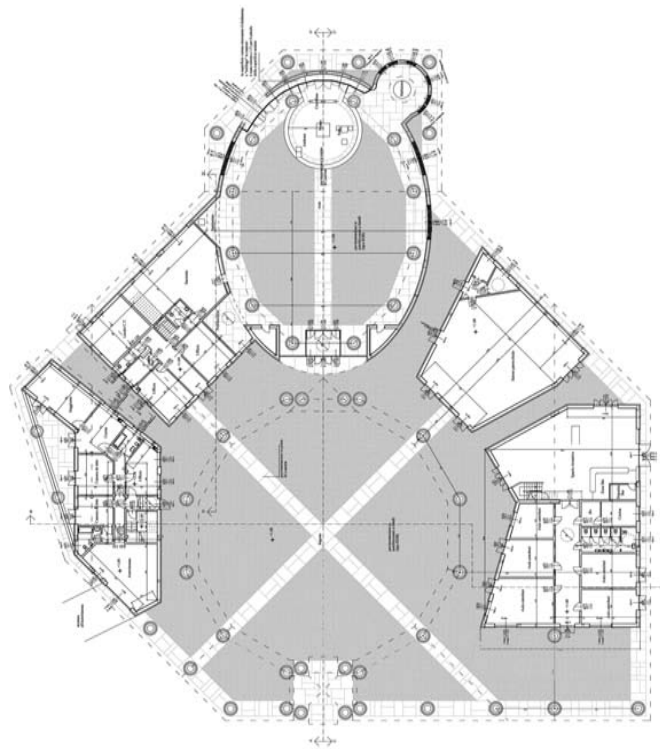
Gabetti & Isola's project is even more radically introverted. It won the contest for the Zivido parish centre, located at the South-East of the Milan outskirts. The architects portrayed in their project an open sympathy towards the trails of the former farmland, before the recent urbanisation. Whatever construction type they have replicated in their language, there is no explicit reference to it, but the accomplished courtyard clearly resembles a rural Padua patio. The colonnade surrounding it distributes the buildings, among which is the church, confused with the rest of the facility.

The only obvious outside connotation —a sign of a difficult or rejected dialogue with the constructed surroundings— is the covered belfry positioned so as to signal entrance into the facility. «Some topics collected from reality and memory have guided our action in line with a cultural estrangement from the conveyor-belt



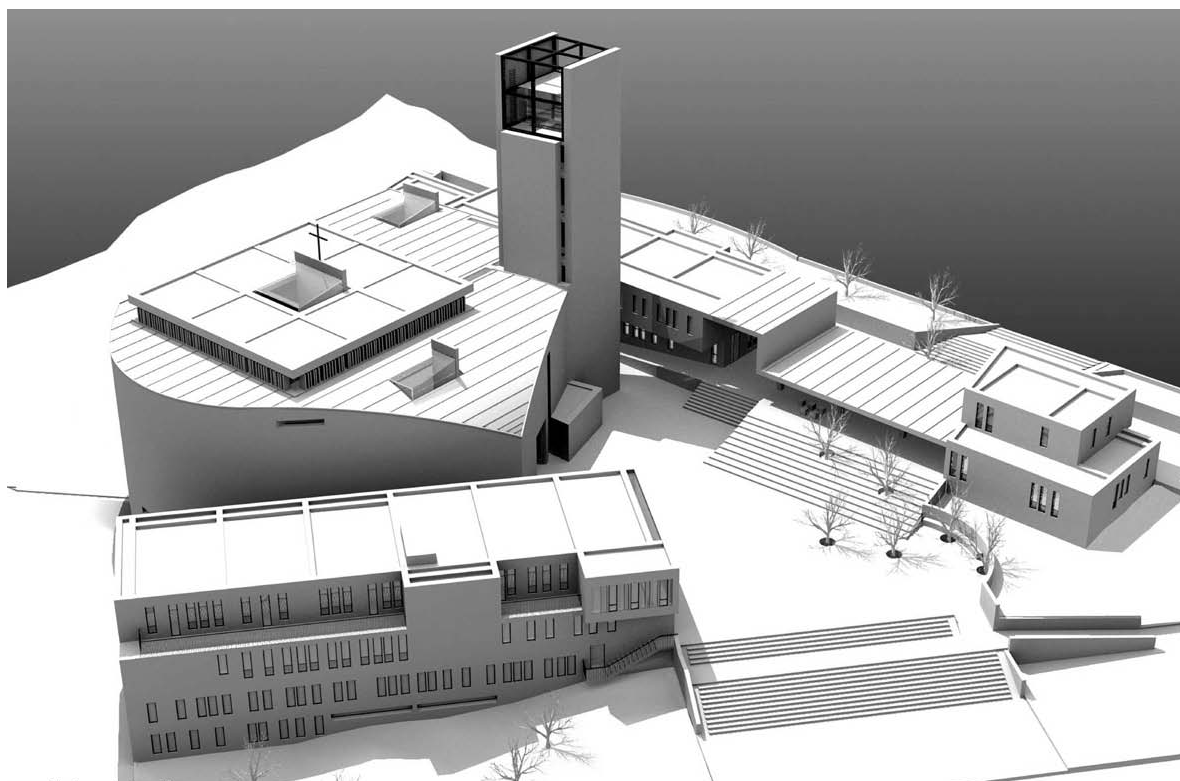


Roberto Gabetti y Aimaro Isola, Complejo parroquial de Santa Maria, San Giuliano Milanese, Milán, 1998/2006. En construcción.





Glauco y Roberto Gresleri, Complejo parroquial de la Sagrada Familia de Nazaret, San Sisto, Perugia, 1998/2006. Planta del proyecto presentado a concurso.



Glauco y Roberto Gresleri, Complejo parroquial de la Sagrada Familia de Nazaret, San Sisto, Perugia, 1998/2006. Maqueta del proyecto definitivo.

building blocks, those long and tall factory bodies: thankfully they are not too close. The new parish centre must and can be a sheltered from some recent and undesired pre-existences»<sup>10</sup>. Their language is linked to the elements previously used in a parish centre at Desio, also in the Milanese «hinterland», which was the result of a contest under invitation suggested by the parish in 1994 and finished in 1999. Nevertheless, they built a compact building with a strong appearance resolved in the impressive urban angle shown by the arcade-belfry.

The watercolour of an elliptic nave crowded with believers evokes a space characterised by materials from the rural constructive tradition, its construction not evaluated yet.

#### Santa Famiglia di Nazareth Parish Centre, San Sisto

An olive grove with a steep slope distinguishes the area pre-selected for San Sisto parish centre, an area in South-eastern Perugia with a rather strong pre-existence of the rural landscape. The landscape topography encouraged several contestants to organise the project along the maximum slope line. In D'Ardia and Andriani's project, for instance, the action generating axis is marked by a long trajectory which goes through the whole area and finishes at the church atrium, whose nave is partially underground. The belfry stands out as a sign at the highest part of the plot. On the other hand, the plan of Paolo Zermani's project keeps a balance between both octagonal directions which form an imaginary cross on the slope. A rhetorical square with stairs situated on the bigger axis, next to the parish buildings, constitutes the atrium culminating in the powerful cubic church building, an austere mass leaning on the valley and talking with the territory.

Glauco and Roberto Gresleri are the authors of the winning project. The facility is articulated in parts along the plot slope: a route following the slope turns it back on the buildings. A wall signals the northern border of the whole facility. The bodies integrating the liturgical space are added, characterised by multiple accesses.

It should be noted that there was a strong, even incurable, divergence between the client (the parish community) and the project-makers, derived from the jury's decision which was rejected by the community. This is not the only instance of a lack of collaboration with the assignment made. I should explain that, in order to make a well-balanced selection, the parish should be represented by the diocese delegates during the contest assignment, and should not take a direct part. In this and in other instances, the differences



Glauco y Roberto Gresleri, Complejo parroquial de la Sagrada Familia de Nazaret, San Sisto, Perugia, 1998/2006. Interior del aula litúrgica.

La acuarela de la recoleta nave elíptica poblada de fieles, evoca un espacio caracterizado por los materiales de la tradición constructiva rural, todavía no valorable en su construcción.

#### Complejo parroquial de la Santa Famiglia di Nazareth, San Sisto

Un olivar en fuerte pendiente distingue el área preseleccionada para el centro parroquial de San Sisto, una zona al sudeste de Perugia en la cual la preexistencia del paisaje rural tiene una cierta intensidad. La topografía del paraje estimula a diversos concursantes a organizar el proyecto a lo largo de la línea de máxima pendiente. En el proyecto de D'Ardia y Andriani, por ejemplo, el eje generador de la intervención se caracteriza por un largo recorrido que, atravesando todo el área, culmina sobre el atrio de la iglesia, cuya nave está parcialmente enterrada. El campanario se erige como una señal en la parte más elevada de la parcela. La planta del proyecto de Paolo Zermani, por otra parte, se mantiene sobre el equilibrio establecido por dos direcciones ortogonales entre sí, formando una cruz imaginaria sobre la pendiente. Sobre el eje mayor, al lado de los edificios parroquiales, una retórica plaza escalonada constituye el atrio que culmina sobre el rotundo edificio cúbico de la iglesia, austera mole que se asoma sobre el valle en diálogo con el territorio.

Glauco y Roberto Gresleri son los autores del proyecto ganador. El complejo se articula por partes a lo largo de la pendiente de la parcela: un recorrido que sigue el declive da la espalda a los edificios. Un muro señala el límite norte de todo el complejo: a esto se añaden los cuerpos que forman el espacio litúrgico, caracterizado por la multiplicidad de los accesos.

No se puede silenciar la fuerte —o incluso irremediable— divergencia, surgida de la decisión del jurado, entre el comitente —la comunidad parroquial—, que rechaza el proyecto ganador, y los proyectistas. No es

el único caso de una falta de colaboración ante la adjudicación realizada. Es necesario explicar que para una elección equilibrada, en el encargo del concurso la parroquia debía de estar representada por los delegados de la diócesis y no intervenir directamente. En éste y en otros casos, las divergencias han aparecido tras hacerse público el fallo, momento en el cual la comunidad parroquial no compartió la elección realizada por el jurado.

En San Sixto se ha requerido una revisión total del proyecto, no se han querido realizar las propuestas de los artistas y el liturgista, en total desacuerdo con las nuevas directrices, ha abandonado el asunto. La planta general del proyecto ha sido cambiada por completo en su realización.

La nave tiene un potente elemento que la organiza: una especie de ciborio desde cuya cima descende la luz sobre el espacio litúrgico central. Gresleri —que ya estaba activo en la época del Concilio Vaticano II junto al cardenal Lercaro— resuelve la planta con competencia. El altar está rodeado por la asamblea y ha sido realizado en un bloque de eucalipto proveniente de España y tratado en autoclave. La vitalidad de la madera maciza es refrenada por clavijas de fresno: casi parece que Gresleri haya encontrado su consuelo en definir el altar hasta el mínimo detalle.

### Complejo parroquial de San Giovanni Battista, Lecce

El área prevista para el centro parroquial de Lecce está situada en un territorio ya urbanizado en la periferia nordeste de la ciudad, adyacente a un eje viario de alta capacidad. Purini y Thermes fueron los ganadores del concurso con un proyecto que ubica el edificio parroquial sobre el frente viario, y acoge el atrio —formado por la articulación de los cuerpos de fábrica— en el interior de la parcela. En este caso, el edificio de la iglesia se identifica por su imponente presencia volumétrica respecto al resto de la edificación.

El tema de la introversión es aún más explícito en otros proyectos, entre los cuales quiero señalar la contribución de Francesco Cellini. Su complejo parroquial se presenta como un conjunto de volúmenes privados de cualquier énfasis, insertados en un sistema de espacios cercados por muros y cerrados hacia el exterior. Un amplio atrio trapezoidal une estos elementos a la carretera. La iglesia está formada por dos paralelepípedos, excavados en su interior según superficies cónicas: en el corazón de cada cavidad están ubicados respectivamente el ambón y la pila bautismal. De las aberturas generadas por el encuentro de los dos volúmenes descende una luz difusa hacia el espacio cultural, en el cual el altar yace aislado.

Por el contrario, algunos concursantes muestran con elocuencia el edificio litúrgico. Es el caso de Paolo Portoghesi: la aproximación, el atrio y la fachada, como en la tradición. Pasquale Culotta usa una estrategia similar, aunque aísla, sin embargo, el baptisterio dentro del atrio: «La imagen de la parroquia dedicada al Bautista es, por ello, el baptisterio, forma que caracteriza el espacio litúrgico y el urbano, rótula arquitectónica entre las construcciones del complejo parroquial»<sup>11</sup>.

La nave del proyecto de Purini tiene una planta central caracterizada por la presencia de una especie de gran ciborio definido por cuatro potentes

*arose once the jury's decision was made public. Then the parish community manifested itself against the jury's choice.*

*San Sixto required a revision of the whole project. The proposals by the artists were rejected and the liturgy specialist, in absolute disagreement with the new guidelines, decided to abandon the whole plan. The realisation of the project general plan has been completely changed.*

*The nave has a powerful organising element: a sort of dome from which light descends onto the central liturgical space. Gresleri —who was already active during the times of the II Vatican Council together with Cardinal Lercaro— solved the plan with great competence. The altar is surrounded by the assembly and has been made of a eucalyptus block from Spain treated in autoclave. The vitality of solid wood is refrained by some ash pins, it is almost as if Gresleri had found consolation in his detailed definition of the altar.*

### San Giovanni Battista Parish Centre, Lecce

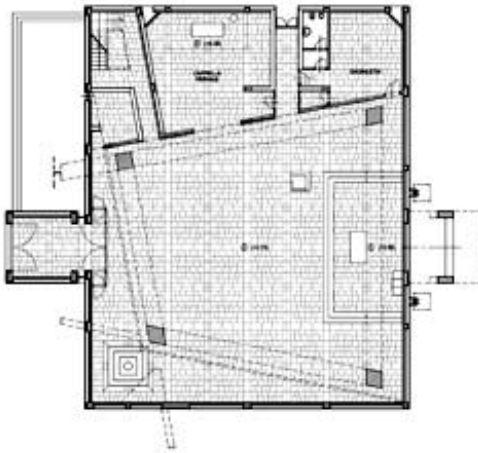
*The area contemplated for the Lecce parish centre is located in an urban ground at the north-eastern outskirts of the city, next to a high capacity road hub. Purini and Thermes won the competition with a project positioning the parish building opposite the road, while the atrium —integrated by the factory bodies— is lodged inside the plot. In this case, the church building can be identified by its impressive volumetric presence as compared to the rest of the construction.*

*The subject of introversion is even more explicit in other projects, among them I would like to quote Francesco Cellini's contribution. His parish centre appears as a set of volumes devoid of any emphasis and inserted in a system of wall-circled spaces which are closed. A wide trapezoidal atrium links these elements to the road. The church is made of two parallelepiped shapes dug inside along conic surfaces. The pulpit and the baptismal font are respectively placed inside each cavity. A diffuse light descends from the openings generated by the meeting of both volumes to the space of worship where the altar remains isolated.*

*On the other hand, some contestants show the liturgical building with eloquence. This is the case of Paolo Portoghesi: he follows tradition in his approach, in the atrium and in the façade. Pasquale Culotta uses a similar strategy, though he isolates the baptistery inside the atrium: «The image of the parish devoted to the Baptist is, therefore, the baptistery, a shape characterising the liturgical and the urban spaces which highlights architecturally the buildings in the parish centre»<sup>11</sup>.*

*The nave in Purini's project has a central plan characterised by the presence of a big dome*





Franco Purini y Laura Thermes, Complejo parroquial de San Giovanni Battista, Lecce, 1998/2006.

*defined by four powerful angular supports. The dome organises the interior space generating a ring of service areas on the lowest perimeter. On both sides of the inner narthex are the baptismal font and the penitential booths as thresholds of the sacramental experience. Some sort of deep apse is dug along the centre of the back wall.*

*The winning project was deeply transformed during the execution phase, and this was the project-maker's decision. The atrium was placed on the further angle of the plot which was marked by the belfry. The white church façade can be seen from there. The surprising thing is the architect's decision to renounce the presbytery put forward during the competition stage which extended towards the centre of the square nave. The accomplished church has a narrow presbytery attached to the back wall, just beneath the opening which allows light to flow over the altar and which strongly orients space. Said solution was done by the project-maker with the agreement of the local community and it seems to minimise, almost to contradict, the constitutive centrality of the project.*

*The works put forward by the artists play a key and verifiable role in Lecce church-more than anywhere else. In this case, they fulfil the expectations of the contest promoters. Mimmo Paladino made the door, the baptismal font with the Baptist's image and the stained-glass window hanging above the font, while Armando Marrocco made the altar and the pulpit.*

#### Redentore Parish Centre, Modena

*The Redentore parish centre was born in Modena, in a quarter located in the west of the city centre.*

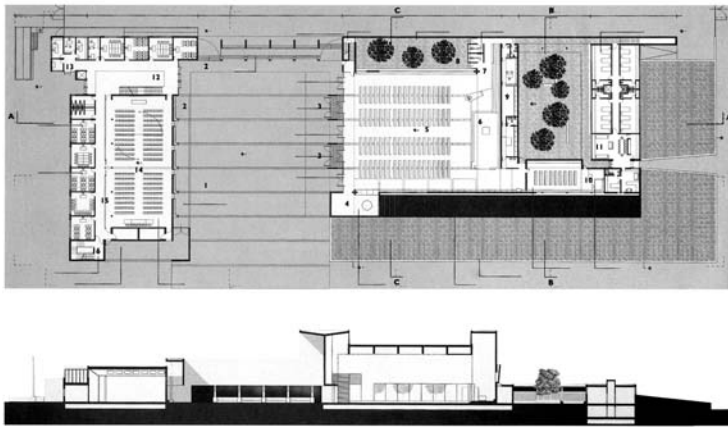
soportes angulares, que organiza el espacio interior generando sobre el perímetro más bajo un anillo de lugares de «servicio». A ambos extremos del nártex interior están la pila bautismal y el lugar de penitencia, como umbral de la experiencia sacramental. En el centro de la pared del fondo se excava en toda su altura una suerte de profundo ábside.

El proyecto vencedor se cambió profundamente durante la fase de ejecución, en este caso por decisión del proyectista. El atrio fue ubicado sobre el ángulo extremo de la parcela, señalado por la presencia de la torre del campanario. La blanca fachada de la iglesia se divisa desde allí. Lo que sorprende es la decisión del arquitecto de renunciar al presbiterio propuesto en la fase de concurso, que se extendía hacia el centro de la nave cuadrangular. La iglesia construida presenta un angosto presbiterio adosado a la pared del fondo, justamente debajo de la abertura que hace descender la luz sobre el altar y que orienta poderosamente el espacio. Dicha solución, realizada por el proyectista de acuerdo con la comunidad local, parece minimizar —casi contradecir— la centralidad constitutiva del proyecto.

En la iglesia de Lecce juegan un papel primordial y verificable —más aquí que en cualquier otra parte— las obras propuestas por los artistas, respondiendo en este caso plenamente a las expectativas de los promotores del concurso. Mimmo Paladino realizó la puerta, la pila bautismal con la imagen del Bautista y la vidriera suspendida sobre la pila, mientras que Armando Marrocco realizó el altar y el ámbón.

#### Complejo parroquial del Redentore, Módena

El complejo parroquial del Redentore surge en Módena, en un barrio situado al oeste del centro urbano. La potente estructura del vial Leonardo da Vinci tiene una interrupción, un pequeño jardín longitudinal que se une con



Mauro Galantino, Complejo parroquial del Redentore, Módena, 2000/08. Planos del proyecto presentado a concurso.

el aparcamiento del barrio. Justo en el punto de intersección entre las dos zonas verdes, Mauro Galantino, ganador del concurso, coloca el atrio del nuevo complejo, que ejerce de elemento mediador entre la escala urbana y el edificio religioso: la fachada de la iglesia dialoga con el atrio. La torre del campanario es una señal a escala urbana. En el polo opuesto se halla Paolo Portoghesi, al ratificar la primacía del edificio de la iglesia —en este caso con planta de estrella y de notable altura— cuya fachada se dirige hacia el atrio tangente al gran eje viario.

En el proyecto ganador la iglesia tiene planta cuadrada: el presbiterio se yuxtapone a la zona de la asamblea, orientada unitariamente. Como pocos años antes en la iglesia parroquial de Cesano Boscone, Galantino trabaja en torno a dos conceptos clave: el recinto y su superación. «A los lados de la zona de asamblea, el espacio se ensancha en dos ambientes a cielo abierto, interiores a la iglesia: ‘el huerto de los olivos’ y la ‘fuente del bautismo’ delimitada por un largo muro»<sup>12</sup>. Un anillo de luz cenital circunda el perímetro de la nave. La evolución proyectual de la planta litúrgica es de tipo bipolar, una de las pocas experiencias conocidas en Italia.

La rotación de la planta, que se dispone sobre un eje paralelo a la fachada, entra en consonancia con la rotación del atrio: «Sin el reflejo sobre el espacio litúrgico interior, el papel de charnela del atrio, su capacidad de conducir mediante una rotación desde la ciudad hacia el interior, habría sido tan solo un mecanismo urbano» es la reflexión de Galantino<sup>13</sup>.

El proyecto se halla en vías de culminación. Parece que la variante sustancial realizada no se haya reflejado adecuadamente en el plano de la arquitectura, en el cual se han introducido correcciones —en concreto, sobre la fachada que se vuelca hacia el atrio— que sólo cuando la obra esté terminada podrán ser apreciadas con la experimentación de la solución radical del espacio de culto.

*The powerful structure of Leonardo da Vinci Road is interrupted by a small longitudinal garden linked to the district parking. Mauro Galantino, the contest winner, placed the atrium of the new facility right at the cross point between both green areas, working as a broker element between the urban scale and the religious building: the church façade holds a dialogue with the atrium. On the opposite side is Paolo Portoghesi, who ratified the primacy of the church building in this case, with star plan and a considerable height: whose façade leads to the atrium tangent with the big road hub. The church in the winning project has a square plan: the presbytery is juxtaposed to the assembly area, unitarily oriented. Just like he did a few years earlier in Cesano Boscone parish church, Galantino works around two key concepts: the precinct and overcoming it. «On the sides of the assembly area, the space is enlarged in two open-air atmospheres inside the church: the olive-tree orchard and the baptism fountain, delimited by a long wall»<sup>12</sup>. A zenithal ring of light surrounds the nave perimeter. The project evolution of the liturgical plan is a bipolar one, one of the very few experiences made in Italy.*

*The rotation of the plan, placed on an axis parallel to the façade, is consistent with the atrium rotation: «Without its reflection on the inner liturgical space, the atrium and its role of hinge, its capacity to lead from the city to the inside by means of a rotation, would have been just an urban mechanism»<sup>13</sup>. This is what Galantino said.*

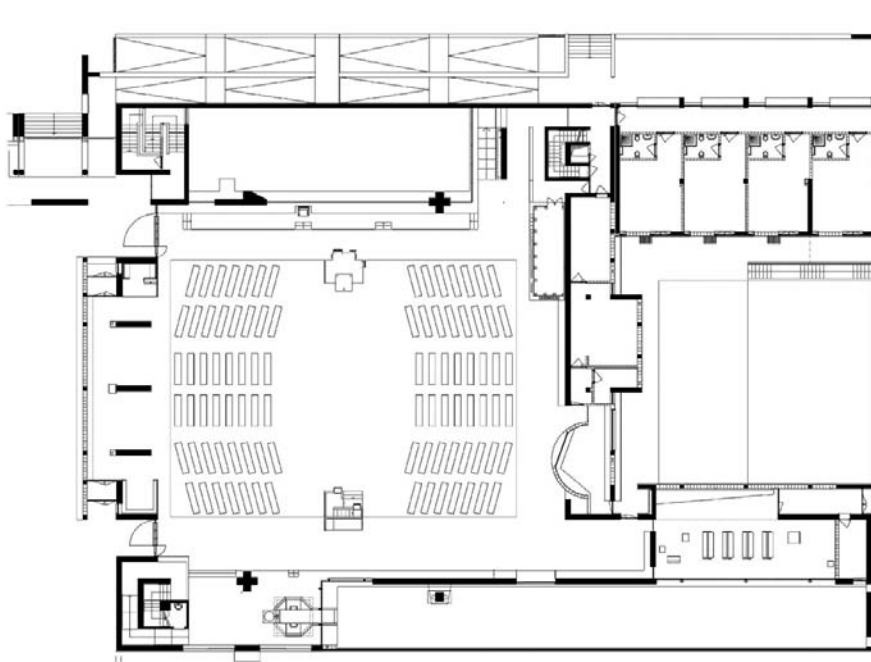
*The project is almost completed. It seems that the substantial variant made has not been properly portrayed at the architectural level. Some corrections have been made, in particular to the façade looking onto the atrium. These corrections can only be appreciated with the experimentation of the radical solution of the place of worship once the work is completed.*

#### **Santa Maria della Roccella Parish Centre, Catanzaro-Squillace**

*In Roccelletta, the rows of olive trees are the testimony of a farmland threatened by the recent and disseminated construction. This is to the south of Catanzaro, very close to the Terrene coastline. This is a difficult area, as well as the disaggregated plot pre-selected for building the facility. The competition was won by a pair of young architects, Pizzolato and Mingardi. It seems that the work resents the difficult surrounding conditions: the particular care and solutions of the concrete elements lose strength when they are diluted within the group. The artist Laura Stocco is carrying out the whole iconographic project. It is surprising to see that such a short period has elapsed between the competition phase, open in*



Mauro Galantino, Complejo parroquial del Redentore, Módena, 2000/08.



## Complejo parroquial de Santa Maria della Roccella, Catanzaro-Squillace

En Roccelletta, las hileras de olivos dan fe de un territorio agrícola agredido por la reciente y diseminada construcción: estamos al sur de Catanzaro, muy próximos al litoral del mar Tirreno. Una zona problemática, en la que también es problemático el desarticulado parcelario preseleccionado para la edificación del complejo. El concurso fue ganado por dos jóvenes arquitectos, Pizzolato y Mingardi. La obra parece resentirse de las nada fáciles condiciones del entorno: los particulares cuidados y las soluciones de los elementos concretos pierden fuerza diluyéndose dentro del conjunto. La artista Laura Stocco lleva a cabo el proyecto iconográfico completo. Sorprende el breve periodo transcurrido entre la fase de concurso, abierto en mayo de 2001, y la consagración, celebrada en julio de 2003: se trata del primer edificio terminado.

## Complejo parroquial de San Giacomo Apostolo, Foligno

Un monolito de geometría pura, absoluto: es la elección de Massimiliano Fuksas para la iglesia del área de concurso de Foligno. El jurado señala: «El proyecto se propone como hito contundente e innovador que responde a las búsquedas internacionales más avanzadas, convirtiéndose en símbolo de la ciudad y del territorio después del terremoto»<sup>14</sup>. La solución propuesta se articula en dos volúmenes principales. El primer elemento, cúbico, es el edificio de la iglesia. El segundo elemento, bajo y alargado, aloja la sacristía, los locales del ministerio pastoral y la casa rectoral. Un tercer elemento con la capilla ferial y la zona penitencial conecta a los anteriores.

La iglesia, junto con el atrio secundario, se vuelca sobre el vial de circunvalación, todavía sin terminar. Otros proyectos interaccionaban, por el contrario, con el entorno, realizando espacios de relación más recogidos. Nicola Di Battista asoma el cubo de la nave de culto sobre un atrio recogido, generado por el cuerpo de las construcciones parroquiales que ejerce de filtro hacia la gran arteria de tráfico. Cino Zucchi lleva a cabo una especie de calle, un recorrido urbano protegido de los flujos de la ciudad, sobre el cual se abren con diversas jerarquías los edificios del complejo.

Para Fuksas, la iglesia es la afirmación de «lo otro»: dos paralelepípedos casi cúbicos, uno exterior, de veintiséis metros de altura, y otro interior, ubicado a tres metros del pavimento y de los muros del volumen exterior. El primero es de hormigón armado visto, mientras que el interior, con estructura de acero y envolvente de hormigón aligerado, está suspendido del sistema de vigas de la cubierta. El edificio se caracteriza por una serie de elementos tubulares que lo atraviesan y vinculan entre sí los dos paralelepípedos, y que a través de sus intersecciones crean una serie de aberturas que conducen la luz al interior de la nave. El espacio central está rodeado por una especie de peristilo interior sin columnas.

El edificio se abre sobre el atrio con una hendidura recortada sobre el frontal en toda su anchura: una entrada realzada a la que se accede después de haber recorrido una rampa metálica separada del suelo, a

May 2001, and the consecration celebrated in July 2003: this is the first building completed.

## San Giacomo Apostolo Parish Centre, Foligno

*An absolute monolith of pure geometry: that was Massimiliano Fuksas' choice for the church in the Foligno contest area. The jury says: «The project is put forward as a potent and innovative milestone which responds to the most advanced international searches, becoming a symbol of the city and the territory after the earthquake»<sup>14</sup>. The proposed solution is articulated in two main volumes. The first cubic element is the church building. The second one, low and elongated, lodges the sacristy, the pastoral ministry rooms and the rectory. The third element, with the fair chapel and the penitential area, connects the other two.*

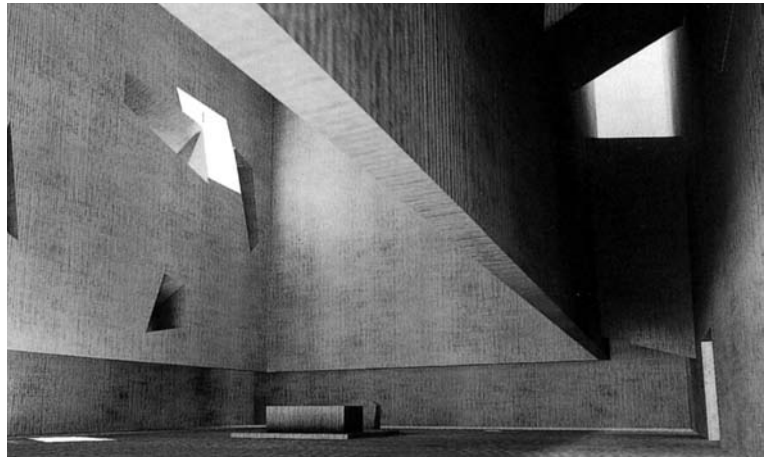
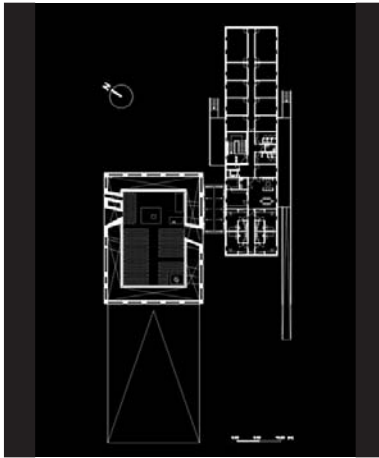
*The church, together with the secondary atrium, looks onto the by-pass road, still unfinished. On the other hand, there were other projects interacting with the surroundings and creating more collected relation spaces. Nicola Di Battista makes the cube of the worship nave lean on a withdrawn atrium which is generated by the body of the parish constructions working as a filter before the big traffic artery. Cino Zucchi makes some sort of street, an urban route sheltered from the city flows on which the different hierarchies of the buildings are open.*

*To Fuksas, the church is the affirmation of the other: two almost cubic parallelepiped shapes, a 26 m high outer one and an inner one, 3 m high from the pavement and the walls of the outer volume. The first one is made of exposed armoured concrete, while the inner one has a steel structure and a cladding of lightened concrete, and is hanging from the beam system of the cover. The building is characterised by a series of tubular elements going through it and linking both parallelepiped shapes. Through their intersections, they create a series of openings leading light to the inside of the nave. The central space is surrounded by some sort of columnless peristyle.*

*The building opens to the atrium with a groove cut in the façade: this is an embossed entrance that is accessed after walking along a metal ramp detached from the ground, as a steep atrium. The impressive volume is also 1.5 m above the ground: there is an obvious tension towards the mysterious, the transcendent, and the sacred. To Fuksas, the religious building is solved with the totemic power of the architectural object, the cube noticed like a milestone in the territory.*

*The interior is a spiritual space more than a place of devotion and rite, and it finds a symbolic-evocative mediation in natural light.*





Massimiliano Fuksas, Complejo parroquial de San Giacomo Apostolo, Foligno, 2000/09.  
Imágenes del proyecto presentado a concurso.

*Every church opening, the horizontal groove at the entrance and the skylights created by the light bands will be fitted with stained-glass windows. A considerable iconographic programme has been assigned to several notable artists.*

*A the conference «Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto», held at the Venice Biennale three years ago, I spoke thus about the image of the contest published in the Casabella issue: «I would like to stop at this picture. Not with the purpose of questioning the value of architecture, but due to a communication problem which, I believe, reflects a content problem, specially knowing that project-makers pay a lot of attention to the media nowadays. The cold space you see is the liturgical space of a winning project in the Progetto Pilota contest (...) I recall the huge silence of a mausoleum, of a place consecrated to memory, not to the gathering of the Christian assembly»<sup>15</sup>.*

*Very soon the scaffolding will be removed from inside, just like a backdrop, and the nave will show its vocation. The question is: will it be able to host the parish community or will it be destined to be a commodity for the mass media, watching how the enthusiastic fans and the furious enemies form opposite lines? Let us hope, at least, that it will trigger debate and growth, which were the goals of the IEC's initiative.*

### Conclusion

*Beyond the successes of the competitions shown and which will soon be evaluated by everyone —believers and non-believers, experts and lay people—, I would like to finish with a brief*

modo de atrio en pendiente. El imponente volumen está también elevado metro y medio sobre el terreno: es evidente la tensión hacia lo misterico, lo trascendente, lo sacro. Para Fuksas el edificio religioso se resuelve con la potencia totémica del objeto arquitectónico, el cubo reconocible como un hito en el territorio.

El interior, espacio de la espiritualidad más que del recogimiento y del rito, encuentra una mediación simbólico-evocativa en la luz natural. Todas las aberturas de la iglesia, la hendidura horizontal de la entrada y los lucernarios creados por las bandas de luz tendrán vidrieras tintadas. Se ha previsto un notable programa iconográfico confiado a diversos artistas notables.

En el congreso «Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto», desarrollado en la Bienal de Venecia hace ahora tres años, comenté de este modo la imagen del concurso, publicada en el cuaderno de «Casabella»: «Me detengo sobre este imagen. No para cuestionar el valor de la arquitectura, sino por un problema de comunicación y que en mi opinión refleja a mi parecer un problema de contenido, sobre todo sabiendo lo atentos que están hoy los proyectistas a los medios de comunicación. El espacio gélido que ven es el espacio litúrgico de un proyecto ganador del concurso «Progetto Pilota» (...) viene a mi mente el gran silencio del mausoleo, del lugar consagrado a la memoria, no a la reunión de la asamblea cristiana»<sup>15</sup>.

Dentro de poco, como un telón, se retirarán los andamios en el interior y la nave manifestará su vocación. La pregunta es: ¿será capaz de acoger a la comunidad parroquial, o su destino será más bien el del objeto de consumo en los medios de comunicación, que verá alinearse en bandos opuestos a los entusiastas partidarios y a los inmovibles detractores? Esperamos que pueda ser, en cualquier caso, motivo de debate y de crecimiento, que era lo que la iniciativa de la CEI se proponía.



Massimiliano Fuksas, Complejo parroquial de San Giacomo Apostolo, Foligno, 2000/09.

reflection. This paper had initially been suggested to Monsignor Giancarlo Santi, a direct witness who led the IEC Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici from 1995 to 2005. Due to force majeure, he could not accept the invitation; anyhow, many parts of this paper are shared by Giancarlo Santi himself.

Santi has put forward the «Progetti Pilota» to the Central Secretariat, which stubbornly wanted to foster research so as to know and document further, which has chosen training and cooperation with University. He is the person who guided the way to international conferences on art, architecture and liturgy at the Biennale di Venezia, from which the first four editions were organised, allowing many of us to meet. Santi has not led the Ufficio for the last two years. The signals are contradictory: this year's edition of the Venetian meetings had a national trait, forgetting its mission to meet Europe.

Those of us who feel passionate both about the issue of architecture in general and that of churches in particular, wish that the works accomplished and the foundations laid were assessed in their whole dimension, and that the building of a project looking for quality architecture as its final goal was not slowed down or interrupted. This is a complex and laborious task and its difficulties and funding requirements should not be underestimated. However, it is true that the time is ripe to abandon easy shortcuts, also in the field of religious construction and art, it is urgent to run away from a state of provisional nature and permanent mediocrity.

## CONCLUSIÓN

Más allá de los éxitos de los concursos que he presentado y que en breve serán evaluados en la realidad por todos —creyentes y no creyentes, expertos y profanos—, quiero concluir con una breve reflexión. Esta ponencia había sido inicialmente propuesta a monseñor Giancarlo Santi, un testigo directo que desde 1995 hasta el año 2005 ha dirigido el Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici de la CEI. Por causas de fuerza mayor no ha podido aceptar la invitación; en cualquier caso, muchos pasajes de esta ponencia son compartidos con el propio Giancarlo Santi.

Santi ha sido quien ha propuesto los «Progetti Pilota» a la Secretaría Central, quien con obstinación ha querido fomentar investigaciones para conocer y documentar, ha apostado por la formación y por la colaboración con la Universidad. Y es la persona que ha marcado el camino a los congresos internacionales sobre arte, arquitectura y liturgia de la Biennale di Venezia, de los cuales se han desarrollado las primeras cuatro ediciones y que han permitido que muchos de nosotros nos encontráramos y conociéramos. Hace dos años que Santi ya no dirige el Ufficio. Las señales son contradictorias: este año la edición de los encuentros venecianos han tomado un carácter nacional y se ha olvidado de su misión de encuentro con Europa.

Quienes, como yo, llevamos en el corazón tanto el problema de la arquitectura en general como el tema de la arquitectura de las iglesias en particular, deseamos que los trabajos que se han realizado, los cimientos que se han colocado, sean valorados en toda su dimensión, y no se ralentice o interrumpa la construcción de un proyecto que, como objetivo final, busca la calidad de la arquitectura. Se trata de un trabajo arduo y complejo, cuyas dificultades y necesidad de financiación no se deben infravalorar. Pero, ciertamente, los tiempos están maduros para abandonar los atajos fáciles: también en el campo de la edificación y del arte religiosos es urgente salir de un estado de provisionalidad y de permanente mediocridad.

<sup>1</sup> Cf. Giorgio della Longa, «L'architettura di chiese in Italia nel XX secolo», in: Giorgio della Longa, Antonio Marchesi and Massimiliano Valdinoci (eds.), «Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto» (Minutes of the International Conference, Venice 7-8 October 2004), Nocolodi, Rovereto, 2005, pag. 97-112.

<sup>2</sup> Cf. Sa., «La Cattedrale della Spezia», *Architettura* (I-1932), pag. 69-71.

<sup>3</sup> *Arte Cristiana* (1933) showed an interest in the Messina diocesan churches, pag. 48-52 and, in particular, *Architettura*, that published a special issue in 1932. The wide summary in *Architettura* has been recently re-released: Clementina Barucci (ed.), «I progetti per le chiese della diocesi di Messina nel concorso del 1932», Gangemi, Rome, 1932.

<sup>4</sup> Franco Purini, «Memorie vive, memorie urgenti», in *Edilizie Popolare*, 243 (1996), pag. 14-17.

<sup>5</sup> Casabella 208 (1955), pag. 49-57.

<sup>6</sup> Cf. The supplements to the Casabella issues n° 671 (1999), 682 (2000) and 694 (2001).

<sup>7</sup> Giancarlo Santi and Giovanna Crespi (eds.), «Nuove Chiese italiane due. 26 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Casabella Supplement* 682 (2000), pag. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pag. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pag. 49.

<sup>10</sup> Giancarlo Santi and Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane. 22 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Casabella Supplement* n° 671 (1999), pag. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pag. 62.

<sup>12</sup> Giancarlo Santi and Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane tre. 24 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Casabella Supplement* n° 694 (2001), pag. 10.

<sup>13</sup> Mauro Galantino, «Chiesa del Gesù redentore. Un problema di spazio», in: Several authors, «Casa di Dio. Progettazione e adeguamento di chiese nel terzo millennio», Centro Di, Florence, 2005, pag. 133.

<sup>14</sup> Giancarlo Santi and Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane tre. 24 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Casabella Supplement* n° 694 (2001), pag. 7.

<sup>15</sup> Giorgio della Longa, quote, pag. 110.

<sup>1</sup> Cf. Giorgio della Longa, «L'architettura di chiese in Italia nel XX secolo», en: Giorgio della Longa, Antonio Marchesi y Massimiliano Valdinoci (eds.), «Architettura e Liturgia nel Novecento. Esperienze europee a confronto» (Actas del Congreso Internacional, Venecia, 7-8 de octubre de 2004), Nocolodi, Rovereto, 2005, pag. 97-112.

<sup>2</sup> Cf. Sa., «La Cattedrale della Spezia», *Architettura* (I-1932), pag. 69-71.

<sup>3</sup> Sobre el concurso para las iglesias de la diócesis de Messina se interesaron *Arte Cristiana* (1933), pag. 48-52 y en particular *Architettura*, que publicó un fascículo especial en 1932. La amplia reseña de *Architettura* ha sido recientemente reeditada: Clementina Barucci (ed.), «I progetti per le chiese della diocesi di Messina nel concorso del 1932», Gangemi, Roma, 1932.

<sup>4</sup> Franco Purini, «Memorie vive, memorie urgenti», en *Edilizie Popolare*, 243 (1996), pag. 14-17.

<sup>5</sup> Casabella 208 (1955), pag. 49-57.

<sup>6</sup> Cf. los suplementos a los números de Casabella 671 (1999), 682 (2000) y 694 (2001).

<sup>7</sup> Giancarlo Santi y Giovanna Crespi (eds.), «Nuove Chiese italiane due. 26 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Suplemento Casabella* 682 (2000), pag. 10.

<sup>8</sup> *Ibidem*, pag. 7.

<sup>9</sup> *Ibidem*, pag. 49.

<sup>10</sup> Giancarlo Santi y Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane. 22 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Suplemento Casabella* 671 (1999), pag. 10.

<sup>11</sup> *Ibidem*, pag. 62.

<sup>12</sup> Giancarlo Santi y Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane tre. 24 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Suplemento Casabella* 694 (2001), pag. 10.

<sup>13</sup> Mauro Galantino, «Chiesa del Gesù redentore. Un problema di spazio», en: Varios autores, «Casa di Dio. Progettazione e adeguamento di chiese nel terzo millennio», Centro Di, Firenze, 2005, pag. 133.

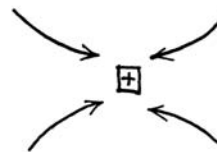
<sup>14</sup> Giancarlo Santi y Chiara Baglione (eds.), «Nuove Chiese italiane tre. 24 progetti per nuove chiese commissionati dalla Conferenza Episcopale Italiana», *Suplemento Casabella* 694 (2001), pag. 7.

<sup>15</sup> Giorgio della Longa, cit., pag. 110.

# Las iglesias de Miguel Fisac

## Miguel Fisac's churches

EDUARDO DELGADO ORUSCO



Esquemas teóricos: convergente y muro dinámico.

### INTRODUCCIÓN

Querría empezar agradeciendo sinceramente a los responsables de este Congreso su amable invitación para participar en él. Igualmente querría pedir disculpas sobre el título de la ponencia que figura en el programa que no fue si no una inteligente solución de Esteban Fernández a mi indefinición durante el tiempo disponible antes de editarlo. Finalmente, la oportunidad de un encargo hecho hace unos meses por el Colegio de Arquitectos de Almería en su colección de Archivos de Arquitectura para estudiar una obra de Miguel Fisac, la iglesia parroquial de Santa Ana, me permitió una profunda investigación en la Fundación Miguel Fisac, algunos de cuyos frutos me gustaría compartir aquí hoy.

No obstante, debo confesar que para mí la explicación de la obra de Miguel Fisac no puede ser si no el acercamiento al trabajo de un amigo, de un ser profundamente humano y ejemplar. Cuando en 1997, entre los numerosos reconocimientos que jalonaron los últimos años de la vida de Miguel Fisac, le fue otorgado el Premio Antonio Camuñas de Arquitectura, el jurado encargado de concedérselo valoró como una de las razones de mayor peso sus aportaciones en el terreno de la arquitectura religiosa<sup>1</sup>.

En efecto, y al margen de su enorme contribución a la superación del modelo historicista que triunfó en la arquitectura de la posguerra española, si hay un arquitecto protagonista en el proceso de desarrollo de los edificios religiosos que tuvo lugar durante la segunda mitad del siglo XX en nuestro país, ese es, sin lugar a dudas, Miguel Fisac. A ello contribuyó fundamentalmente la profusa sucesión de encargos de este tipo que tuvo a lo largo de prácticamente toda su vida. Igualmente, su afición al debate y a la escritura, terminaron de configurar un cuerpo intelectual que le hacen merecedor de la mencionada condición protagonista.

### Introduction

*I would like to start by thanking sincerely the conference organisers for having invited me to take part in it. I would also like to apologise for the paper title included in the programme, which was an intelligent solution by Esteban Fernández to my lack of definition during the time available before the edition. Finally, I had the chance to do a thorough research at Miguel Fisac Foundation as a result of an assignment made a few months ago by the Association of Architects of Almería in order to study a work by Miguel Fisac, Saint Anne's parish church. Today I would like to share with you some of the fruits of my research.*

*Nevertheless, I must confess that for me, explaining Miguel Fisac's work is about explaining a friend's work, the work of a deeply humane and exemplary person. In 1997, among the numerous acknowledgements received during the last years of Miguel Fisac, he was awarded the Antonio Camuñas Architecture Prize and the corresponding jury assessed as one of his greatest contributions his religious architecture works<sup>1</sup>.*

*Certainly, and apart from his huge contribution to overcoming the historicist model which succeeded in the post-war Spanish architecture, Miguel Fisac was undoubtedly the protagonist of the development process of religious buildings which occurred in our country during the 2nd half of the 20th century. The fact is that the huge number of religious architecture assignments that he received throughout his career certainly contributed to that. Simultaneously, his interest in debate and writing also contributed to the configuration of*





Iglesia parroquial del Espíritu Santo (Capilla del CSIC), Madrid (1942/48).

*an intellectual body which made him deserve his already mentioned status of protagonist. This status would justify the attention paid to his work, understood as a continuum where each new project receives the achievements of the previous ones, and is also the object of an intense experimentation. Fisac appears as an obsessive architect who produced numerous variations in his ongoing attempt to improve. This status justifies my paper which is not dedicated to Saint Anne, but to the ideal church that Fisac searched for during his whole career and never built. I agree with Juan Plazaola that «if you analyse the sacred architecture designed by Fisac throughout his extended career, you will see that he made a decisive step at this church of Moratalaz towards the ideal church of our times»<sup>2</sup>. Thus, Saint Anne could be understood as the summit, the peak of his career, an interim decantation of his research in this field in the mid 60s.*

### Overture

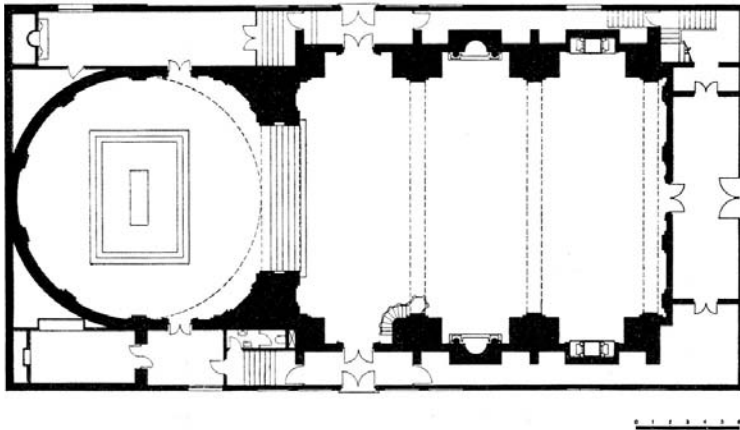
*Born in Daimiel in 1913, Miguel Fisac got his Degree in Architecture at the Architecture School of Madrid in 1942. Linked to Opus Dei since 1935, his first professional steps were linked to the launch and development of the Higher Council of Scientific Research which had been entrusted to other members of that Catholic trend —then a minority but emerging one— in our country. Let us focus in our story on the CSIC chapel —also known as Holy Ghost parish— since this was the first step in the career of the architect from La Mancha. Fisac, who had started his professional development, even before completing his studies,*

Esta condición justificaría la atención a su obra, entendida como un continuo en el que cada nuevo proyecto se convierte en receptor de los logros de los anteriores y a la vez, en campo de intensa experimentación. Fisac se nos muestra como un arquitecto obsesivo, productor de numerosas variaciones en un constante intento de superación. Esta condición es la que justifica esta ponencia, dedicada, antes que a Santa Ana, a la iglesia ideal que Fisac persiguió durante toda su carrera profesional y que, cabe decirlo, no llegó a construir. Con Juan Plazaola cabría apuntar que «quien analice la arquitectura sagrada diseñada por Fisac en el curso de su dilatada vida profesional, podrá verificar que en esta iglesia de Moratalaz se ha dado un paso decisivo hacia la iglesia ideal de nuestra época»<sup>2</sup>. Así, Santa Ana podría entenderse como la cumbre, el momento de mayor intensidad en su carrera, decantación provisional, mediada la década de los sesenta, de sus investigaciones en este terreno.

### OBERTURA

Nacido en Daimiel en 1913, Miguel Fisac obtuvo su título de arquitecto en la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1942. Ligado desde 1935 al Opus Dei, sus primeros pasos profesionales se vincularon a la puesta en marcha y desarrollo del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, que había sido confiado a otros miembros de esa —entonces minoritaria aunque emergente— corriente católica en nuestro país.

Para nuestra historia, interesa detenernos en la capilla del CSIC —también conocida como parroquia del Espíritu Santo—, por ser el primer paso en la carrera del arquitecto manchego. Fisac, que había empezado su desarrollo profesional —incluso antes de terminar sus estudios— de la mano del arquitecto Ricardo Fernández-Vallespín en el proyecto y dirección de obra del Instituto «Torres Quevedo», construyó también para el CSIC, además del fabuloso conjunto de la Colina de los



Iglesia parroquial del Espíritu Santo (Capilla del CSIC), Madrid (1942/48).

Chopos, un par de pequeñas ermitas de montaña —una en los Pirineos y la otra en la sierra de Guadarrama— que carecen de entidad para ser tratadas particularizadamente, pues repiten esquemas populares de escaso interés.

El proyecto de la capilla del CSIC en la Colina de los Chopos consistió originalmente en el aprovechamiento de los tres primeros metros del muro perimetral del auditorio del Instituto-Escuela, obra de Carlos Arniches y Martín Domínguez, que tras la guerra se encontraba arruinado. El arquitecto propuso una intervención sobria pero con carácter. Él mismo explicaba sus fuentes e intenciones: «Una adaptación de un auditorio a iglesia del Espíritu Santo y después del edificio central del CSIC y otros edificios para institutos de investigación, formaron un conjunto axial que proyecté y gustó. Entonces (1942-1945) pareció rabiosamente moderno. Y al terminar, después de haber adquirido un profundo conocimiento de la arquitectura clásica, en especial de la del Quattrocento y Cinquecento italianos, enseñanza que siempre he creído —también ahora— que me proporcionó una base segura en mi formación estética arquitectónica, al terminar aquellas obras con éxito y a mi gusto, me di cuenta, sin necesidad de ningún discurso intelectual, que aquél no era un camino; que por allí no se iba a ninguna parte»<sup>3</sup>.

El resultado fue una pequeña iglesia, no obstante de notable influencia en el panorama arquitectónico de la época, que ya apuntaba el tipo conceptual «místico» —en la catalogación que Luis Moya emplearía años más tarde para clasificar los proyectos presentados al concurso de la iglesia parroquial de San Esteban Protomártir en Cuenca<sup>4</sup>—presentando precisamente la capilla del CSIC como ejemplo. Interiormente se trataba de un espacio de una sola nave —sin crucero— en la que el deambulatorio se llevó al exterior del espacio sacro en forma de pasillos perimetrales. Se puede señalar una cierta falta de proporción entre el espacio destinado a los fieles y el presbiterio. Esa desproporción se

with the architect Ricardo Fernández-Vallespín in the project and work management of the Torres Quevedo High School, he also built for the CSIC, apart from the fabulous complex of Colina de los Chopos, a couple of tiny mountain hermits (one at the Pyrenees and another one at Guadarrama ridge) which lack entity in order to be covered in detail, since they repeat scarcely interesting popular schemes.

The project for the CSIC chapel in Colina de los Chopos consisted originally of making the most of the first 3 m of the perimeter wall of the high-school arena, a work by Carlos Arniches and Martín Domínguez, which was derelict after the war. The architect proposed a sober though full of character intervention. He explained his sources and intentions: «An adaptation of an arena and church of the Holy Ghost and, after the CSIC main building and other buildings for research institutes, they integrated an axial complex projected and liked by me. Then, in (1942-1945) it looked furiously modern. And when I finished, after getting a deep knowledge of classical architecture, specially that of the Italian Quattrocento and Cinquecento —a teaching which I believed and still believe that gave me a solid basis for my architectural aesthetic training— when I finished those works successfully and to my taste, I realised without needing any sort of intellectual discourse that it was not my way; that it led nowhere»<sup>3</sup>.

The result was a small church which had a considerable impact on that time's architectural scenario. It already pointed at the mystical conceptual type—according to the classification used by Luis Moya some years later for the projects submitted to the contest of Saint Stephen Protomartyr's church in Cuenca<sup>4</sup>— presenting precisely the CSIC chapel as an example. The interior was a space with one nave, no crossing, where the ambulatory was taken to the outside of the sacred space in the form of perimeter corridors. A certain lack of proportion can be noted between the space for the faithful and the presbytery. This lack of proportion would show even more outside, where the presbytery was planned as formally contained in a huge cylindrical tambour<sup>5</sup>. This tambour was planned as pierced at the top, searching for an effect developed by the author throughout his work: over-lighting the presbytery and leaving the faithful nave in murkiness for contrast.

The constructive process was the most remarkable thing for its author. Certainly, the lack of iron and other materials which characterised the Spanish post-war era led Fisac to experiment with some quasi-artisanal domes with four vertical plans, though with a mixed solution using armoured

concrete for the arches, which showed the invention of the architect from La Mancha: «I have adopted the constructive solutions which were the cheapest, apart from having the necessary stability requirements. It should be noted that, currently, the lack of iron is a very important factor to be born in mind, as well as the fact of saving big amounts of other materials. Avoiding the use of small amounts of iron for compensating a dome thrusts is not economical, since it requires building big brick, concrete or stone buttresses which are much more expensive. »The solution used for building the domes was to create four armoured concrete arches (two transverse and two longitudinal ones), a rectangular precinct in the plan and covering this space with a dome with four vertical plans, partitioned with long thin bricks, which can be easily made with a simple flying skeleton whose position can be established at any time by the length of a radius going from the materialised centre of the sphere to which the dome belongs»<sup>6</sup>. The truth is that, with regard to the furnishings, Juan de Adsuara's relieves and Ramón Stolz's frescoes are a figuratively academic contribution, detached from the innovative collaborations from which later works by Miguel Fisac benefited. Anyhow, if we make an effort to place ourselves at the time of building, we will understand why it was accepted as an example of modernity. The heirloom of 3 m of naked perimeter wall made of simple brick, of the high-school arena by Arniches and Domínguez, as well as young Fisac's intuition were enough to achieve a well-balanced exterior, halfway between the abstraction coming from the Italian fascist architecture and the rank taste of our tradition. As it was mentioned, the interior is perhaps the less perfect part of the building. Fisac tried a more conventional solution by using giant marble orders superimposed on the building structure.

#### ADAGIO

In the 50s, travelling became the best antidote against the isolation and cultural mediocrity which had reigned in Spain in the previous decade. Therefore, it is well known that Sáenz de Oíza stayed in the USA while Miguel Fisac did so in the Scandinavian countries. Cano Lasso became acquainted with the Dutch rationalism during a trip to Hilversum in 1949. Gutiérrez Soto also travelled to the USA and Brazil in the same year. Other architects, such as Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal or José María García de Paredes enjoyed grants in Rome, and the latter devoted a couple of years to getting to know the main European architecture.

manifestaría todavía con más claridad al exterior, donde el presbiterio se planteaba contenido formalmente en un tambor cilíndrico de gran presencia<sup>5</sup>. Ese tambor se proyectó perforado en la parte más alta, buscando un efecto que el autor desarrollaría a lo largo de su obra: la sobreiluminación del presbiterio, dejando, por contraste, la nave de los fieles en una semipenumbra.

Lo más destacable —para su autor— había sido el proceso constructivo. En efecto, la carencia de hierro y otros materiales que caracterizó la posguerra española llevó a Fisac a ensayar unas bóvedas vaídas de construcción cuasi-artesanal, aunque en una solución mixta con empleo de hormigón armado en los arcos, que ya apuntaba la capacidad inventiva del arquitecto manchego: «Constructivamente se han adoptado las soluciones que, a más de reunir las condiciones de estabilidad necesarias, fueran las más económicas. Y hay que advertir, que si en los momentos actuales la escasez de hierro es un factor importantísimo a tener en cuenta, no lo es menos el ahorro de grandes masas de otros materiales. Evitar el empleo de pequeñas cantidades de hierro en la compensación de empujes de una bóveda, por ejemplo, no es económico, pues exige tener que construir grandes contrafuertes de ladrillo, de hormigón o de piedra, cuyo coste resulta mucho más elevado.

»La solución adoptada para la construcción de las bóvedas ha sido formar con cuatro arcos (dos fajones y dos formeros) de hormigón armado, un recinto rectangular en planta, cubriendo este espacio con una bóveda vaída, tabicada de rasilla, que se construye con toda facilidad con una simple formaleta volante cuya situación puede ser fijada en todo momento por la longitud de un radio que parte del centro materializado de la esfera de que forma parte la bóveda»<sup>6</sup>.

Lo cierto es que en el capítulo de los acabados, los relieves de Juan de Adsuara y los frescos de Ramón Stolz resultan una aportación figurativamente académica, lejos de las renovadoras colaboraciones que recibirían otras futuras obras de Miguel Fisac.

En cualquier caso, si hacemos el esfuerzo de situarnos en el momento de su edificación, comprenderemos que efectivamente fuera tenida como ejemplo de modernidad. La herencia de tres metros perimetrales de muro desnudo, de mero ladrillo, del auditorio del Instituto-Escuela de Arniches y Domínguez, y la intuición del joven Fisac, fueron suficientes para conseguir un equilibrado exterior, a medio camino entre la abstracción proveniente de la arquitectura fascista italiana y el sabor rancio de nuestra tradición; en el interior —como queda dicho, puede que lo menos conseguido del conjunto— Fisac ensayó una solución más convencional con el uso de órdenes gigantes de mármol sobrepuestos a la estructura del edificio.

#### ADAGIO

Al filo de la década de los cincuenta, el viaje se convirtió en el mejor antídoto contra el aislamiento y la precariedad cultural que habían dominado la década anterior en nuestro país. Así, son ya míticas, entre otras, las

estancias de Sáenz de Oíza en Estados Unidos y de Miguel Fisac en los países nórdicos. Cano Lasso tuvo conocimiento del racionalismo holandés en un viaje a Hilversum en 1949. También Gutiérrez Soto viajó ese mismo año a Estados Unidos y Brasil. Otros arquitectos como Ramón Vázquez Molezún, Javier Carvajal o José María García de Paredes disfrutaron de estancias becadas en Roma, y éste último dedicó dos años a conocer las principales arquitecturas europeas.

Tras su estancia en tierras nórdicas<sup>7</sup> en busca de experiencias útiles en la preparación del proyecto del Instituto Cajal de Microbiología, el arquitecto sufrió una crisis, una suerte de catarsis que le llevó desde el intento de actualización del clasicismo ensayado en la Colina de los Chopos —que él mismo consideraba fallido— hacia posturas organicistas, una de cuyas primeras expresiones fue el proyecto de la librería del CSIC en la calle Medinaceli de Madrid, y probablemente la mejor entre esas primeras obras, el Instituto Laboral de Daimiel, de 1951. Fisac, por entonces muy interesado en la obra de tipo religioso, comenzaba así un largo camino que habría de proporcionar a la arquitectura española algunos de los mejores espacios de este tipo.

En efecto, el arquitecto manchego ya había levantado su vehemente voz para criticar, a finales de los años cuarenta, la evolución de la arquitectura española en diversos artículos y publicaciones<sup>8</sup>. Esa voluntad de búsqueda, valiente para quien había proyectado y construido con notable éxito en el panorama cultural de la época el ambicioso complejo del CSIC en la madrileña Colina de los Chopos, le llevó a ser una de los principales firmantes del Manifiesto de La Alhambra en 1953<sup>9</sup>.

Pero además, el compromiso personal de Fisac con la arquitectura de carácter sacro le llevó a tratar esta temática en algunos de los artículos señalados. Particular interés reviste el publicado en *Árbor*, la revista del CSIC, en la que, en fecha tan temprana como 1949, estaba enunciando —puede que sin ser todavía completamente consciente del alcance de sus afirmaciones— el camino a seguir: la solución convergente. Por la trascendencia de este recurso en la obra del autor y por su influencia en la evolución del espacio sacro español de los años cincuenta y sesenta —precisamente hasta el Concilio Vaticano II, cuando el mismo Fisac volvería a señalar el norte proyectual con su «desdoblamiento en varios focos» de la atención sobre el presbiterio en el proyecto de la iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz—, recojo aquí íntegramente el razonamiento fisaciano:

«¿Qué planta será la más adecuada para una iglesia moderna?

»(...) La planta de cada recinto de un templo ha de tener un punto singular y destacado en donde se sitúa el altar. Como, por otra parte, ese punto privilegiado tiene que tener una dirección principal, la normal al altar y en un solo sentido, tanto si la misa se celebra cara al pueblo como si se celebra de espaldas a él, queda descartada la solución circular de planta, ya que ésta no tiene más que un punto singular, el centro, pero todas las direcciones tienen ejes de la misma importancia.

»La solución de planta elíptica tiene un eje privilegiado: el eje mayor; pero los puntos singulares, los focos, no son puntos extraordinariamente

*After staying in the Scandinavian countries<sup>7</sup> in search of useful experiences for preparing the project for the Cajal Institute of Microbiology, the architect suffered a crisis, some sort of catharsis who took him from his attempt to update the classicism tried in Colina de los Chopos —considered by him as a failure— towards organic positions. One of the first examples was the project for the CSIC bookshop in Medinaceli Street of Madrid. Among those first works, probably the best one was the Labour Institution of Daimiel, in 1951. Fisac, who was by then very interested in religious works, started a long path that would contribute to the Spanish architecture with some of the best spaces of that kind.*

*Certainly, the architect from La Mancha had already raised his passionate voice in order to criticise the evolution of Spanish architecture in several papers and publications in the late 40s<sup>8</sup>. This will to search, which was something courageous for somebody who had made the project and built quite successfully in the cultural scenario of that time the ambitious CSIC complex in the Madrid Colina de los Chopos, led him to become one of the main signatories of the Alhambra Manifesto in 1953<sup>9</sup>.*

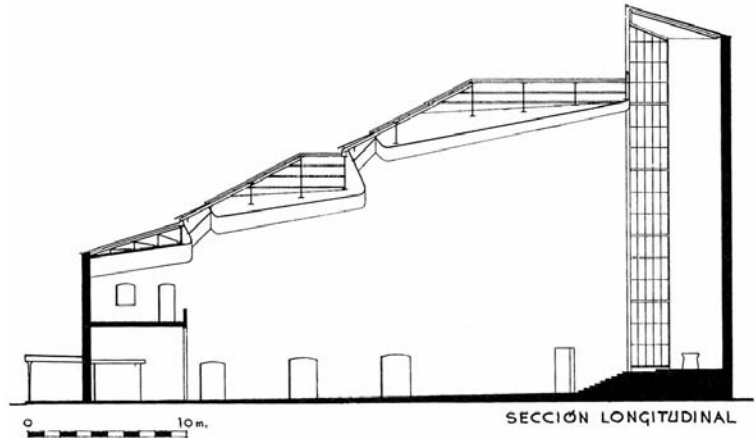
*Moreover, Fisac's personal commitment to sacred architecture led him to tackle this subject in some of the already mentioned papers. The one published in Árbor, the CSIC magazine, is particularly interesting. The path to be followed was marked as early as 1949, maybe without a full realisation of the scope of his statement: the convergent solution. Due to the transcendence of this resort in the author's work, and due to its impact on the evolution of the Spanish sacred space in the 50s and 60s, I would like to repeat Fisac's whole reflection here. This resort reached the II Vatican Council, when Fisac reiterated the goal of the project with its doubling of the attention in several foci about the presbytery of Saint Anne's parish church in Moratalaz.*

*«What is the best plan for a modern church?*

*»(...) The plan of each precinct in a temple must have a singular and outstanding point where the altar is located. Since that privileged point must have a main direction, the normal one towards the altar and in a single direction, whether mass is celebrated before the people or with backs turned to it, the circular plan solution is discarded. The reason is that it has only one singular point, the centre, but every direction has equally important axes.*

*»The elliptical plan solution has a privileged axis: the main one; but the singular points, the foci, are not extraordinarily highlighted whose singular position can be marked by sight. Moreover, if*





Colegio Apostólico de Arcas Reales, Valladolid (1952/55).

*the altar is placed at one of them, the other one remains useless, devoid of content.*

*»The rectangular plan marks a much defined axis but with no main points in it.*

*»It is obviously necessary to resort to a plan composed of an important high part marking the altar, the apse, and that could be round, square or in any simple form. The other part, corresponding to the believers, is markedly axial, either rectangular with its bigger axis coming from the centre of the apse or in a fan with a maximum angle opening of 30 or 45 degrees, so that the altar remains visibly at the front. Maybe the fan nave solution, which might seem unpleasant at first sight, since it strays from the classical solutions for church plans, would be the fittest for big temples»<sup>10</sup>.*

*As it was mentioned, the so-called convergent solution would be central in the recent history of Spanish sacred architecture. Actually it had been and still was profusely used abroad, particularly for the reconstruction of Germany's church heritage<sup>11</sup>. But, regardless of the fact that Fisac reached this principle in a theoretical way —according to the article quoted— or maybe he came across some example of the said solution abroad<sup>12</sup>, the merit of being the first one to state it in Spain, as well as the first one to apply it is undoubted<sup>13</sup>.*

*Nevertheless, the first attempt of this sort occurred in 1951<sup>14</sup>, in the never built project for the chapel of the already mentioned Labour Institution of Daimiel. This project heralded with striking similarity the church of the*

resaltados que se pueda marcar a simple vista su posición singular, y, además, si en uno de ellos se coloca el altar, el otro queda sin contenido, sin razón de ser.

»La planta rectangular marca un eje muy definido, pero sin ningún punto principal en él.

»Es evidente la necesidad de recurrir a una planta compuesta de una parte importante y elevada que marque el altar, el ábside y que pueda ser circular, cuadrado o de otra forma simple, y otra parte, la de los fieles, marcadamente axial, bien rectangular con su eje mayor partiendo del centro del ábside, o bien en abanico, con una apertura angular de 30 ó 45 grados como máximo, para que el altar quede situado sensiblemente de frente. Quizá la solución de la nave en abanico, que a primera vista puede repugnarnos porque se desvía bastante de las soluciones clásicas de plantas de iglesias, sea la más adecuada para grandes templos»<sup>10</sup>.

Como queda dicho, el llamado recurso convergente habría de resultar capital en la historia reciente de nuestra arquitectura sacra. Lo cierto es que ya había sido y estaba siendo empleado con profusión en el extranjero, particularmente en la reconstrucción del patrimonio eclesiástico en Alemania<sup>11</sup>. Pero con independencia de que Fisac llegase a este principio de un modo teórico —como manifiesta el artículo citado— o que hubiese conocido algún ejemplo de esta solución fuera de nuestras fronteras<sup>12</sup>, nadie puede negarle el mérito de haber sido el primero en enunciarlo en nuestro país, e igualmente, el primero en aplicarlo<sup>13</sup>.

No obstante, el primer ensayo en este sentido no tendría lugar hasta 1951<sup>14</sup>, en el proyecto —no construido— de capilla para el mencionado Instituto Laboral de Daimiel. Este proyecto anunciaba, con llamativa semejanza, la iglesia del complejo de Arcas Reales, en Valladolid, proyectado y construido apenas un año después para la Provincia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas de la Orden de Santo Domingo<sup>15</sup>.



Colegio Apostólico de Arcas Reales, Valladolid (1952/55).

En efecto, fue en sendos proyectos para los dominicos donde Fisac ensayó y verificó el recurso teóricamente ya enunciado —como hemos visto— en 1949. Se trata de Arcas Reales en Valladolid, y de San Pedro Mártir en Alcobendas-Madrid. En estas obras puede leerse un esfuerzo de paulatino desprendimiento de algunas reminiscencias de su formación clásico-académica —como el recurso a una cierta axialidad ortogonal—, al tiempo que manifestaba en qué medida iba incorporando —interiorizando— el lenguaje abstracto de la Modernidad.

No obstante, en la revisión de la Sesión de Crítica de Arquitectura organizada por Carlos de Miguel y dedicada precisamente a la iglesia de Arcas Reales<sup>16</sup> resulta sorprendente la frialdad —posible manifestación de escasa aceptación— con que fue recibida por otros arquitectos esta obra, así como la vehemente defensa que planteó Fisac de su modernidad y de los recursos escenográficos y formales a los que había recurrido en su diseño. El arquitecto manchego hacía referencia a los mecanismos empleados como explicación del modo de captar la atención de los fieles y dirigirlos hacia el altar —centro de atención del conjunto—, preocupación generadora de la mencionada evolución fisaquiana. Junto a la convergencia de los muros laterales, el arquitecto ensayó un escalonamiento ascendente de las cubiertas, junto a un ligero ascenso del pavimento, valorado todo ello por la disposición de las entradas de luz al templo, siempre de atrás hacia delante.

Otro de los argumentos del arquitecto manchego en la composición fue el de su austeridad —casi desnudez— de elementos decorativos, y ello a pesar de contar con un elenco de artistas colaboradores únicamente comparable a excepciones como la del santuario de Aránzazu<sup>17</sup>. La postura de Fisac al respecto se recogía en las siguientes palabras: «Venero las imágenes y respeto la ornamentación religiosa en tanto en cuanto son un

*Arcas Reales complex in Valladolid, projected and built a year later for the Province of Our Lady of the Rosary in the Philippines of Santo Domingo's Order<sup>15</sup>.*

*It was certainly in two projects for the Dominicans where Fisac tested and verified the theoretically stated principle of 1949. Se trata de Arcas Reales en Valladolid, y de San Pedro Mártir en Alcobendas-Madrid. These works show an effort to gradually get rid of some reminiscence of his classical-academic education —such as resorting to a certain orthogonal axis—, as well as to what extent he had integrated and interiorised the abstract language of Modernity.*

*Nevertheless, in a review of the Architecture Critique Session organised by Carlos de Miguel and precisely dedicated to the church of Arcas Reales<sup>16</sup>, it is surprising to see the cold welcome received by the church, possibly a sign of its scarce acceptance, on behalf of other architects. On the other hand, Fisac vehemently defended its modernity and the formal and set-design resources he had used for its design. The architect from La Mancha referred to the mechanisms used as an explanation of the way of catching the believers' attention, directing it to the altar —centre of attention of the whole set—, a concern which gave rise to the already mentioned Fisac's evolution. Together with the convergence of lateral walls, the architect tested an ascending layering of the covers, together with a slight rise of the pavement. All of this was evaluated by the location of light inlets to the temple, always from back to front.*

*Another argument in composition by the architect from La Mancha was the austerity —almost nakedness— of decoration elements. This was in spite of having a host of collaborating artists which can only be compared to exceptions such as the Aránzazu<sup>17</sup> sanctuary. Fisac's position in this regard is explained thus: «I worship sculptures and I respect religious ornaments provided that they are a means to get us closer to God; but I detest them if they are at the service of a decoration which is improper for a church, which is often the case»<sup>18</sup>.*

*The Golden Medal of the Vienna Sacred Art Exhibition of 1954 was granted to the complex of Arcas Reales, which meant one of the first international accolades for Spanish architecture and signalled a path to be followed by the 50s architects, simultaneously affirming its author as one of the most solid realities of that architecture. Salvador Mata talks in detail about the influence of that work when he says that «the model of Fisac's church, because of*

its symbolic values and its spatial innovation, and due to the dissemination that his acknowledgement brought about at the Vienna exhibition, was imitated in a return movement by several German authors of the time working in the Würzburg diocese; this is specifically related to Hans Schädel in Hasloch»<sup>19</sup>.

As regards Arcas Reales, the Alcobendas project is only three years younger. Although the complex belongs to the same family as the previous one, the church is much more interesting for this study. The space is extraordinary. Fisac achieved one of the best sets in his career.

This project, just like in Arcas Reales, fights to get rid of its orthogonal condition. Nevertheless, there is a tangible innovation in the abandonment of certain fine arts symmetry, still present in the complex from Valladolid, while the church shows a critical point in design intensity. The study of the best grouping of the faithful around the altar—extended concern and engine of the spatial renewal of European sacred architecture—ended up by drawing a hyperbolic plan which was truly revolutionary for its time.

It seems that one of his achievements was, apart from the original liturgical-functional solution: the treatment of light resolved with the help of José María Labra by means of stained-glass windows of changing colours according to their position with regard to the presbytery: the further, the colder (blue), and changing to warmer hues (golden) towards the altar. Above it, a natural (white) skylight causing a light tension, which is a real achievement by Fisac. The similarity between the effect pursued above the Alcobendas altar and what Saarinen projected and built in 1957 for the presbytery of the chapel of the MIT in Cambridge (USA) is striking. This shows, rather than an unlikely influence, a similitude in sensitiveness, given that both solutions are contemporary but geographically distant. In this case, some steel wires descend upon the altar holding a big cross by Pablo Serrano which seems to be suspended in mid air, as if halfway between Heaven and Earth like a perfect mediator imbued with the light of grace. This mechanism for presenting the cross, which is in practice the only sculpture surrounding the altar, was adopted by its author as a paradigm which he frequently repeated in the subsequent sacred space projects.<sup>20</sup>

A stained-glass window appears at the back of the nave, behind the choir. It is made according to the canvases by Adolfo Winternitz and it has a remarkable presence in the whole set which was



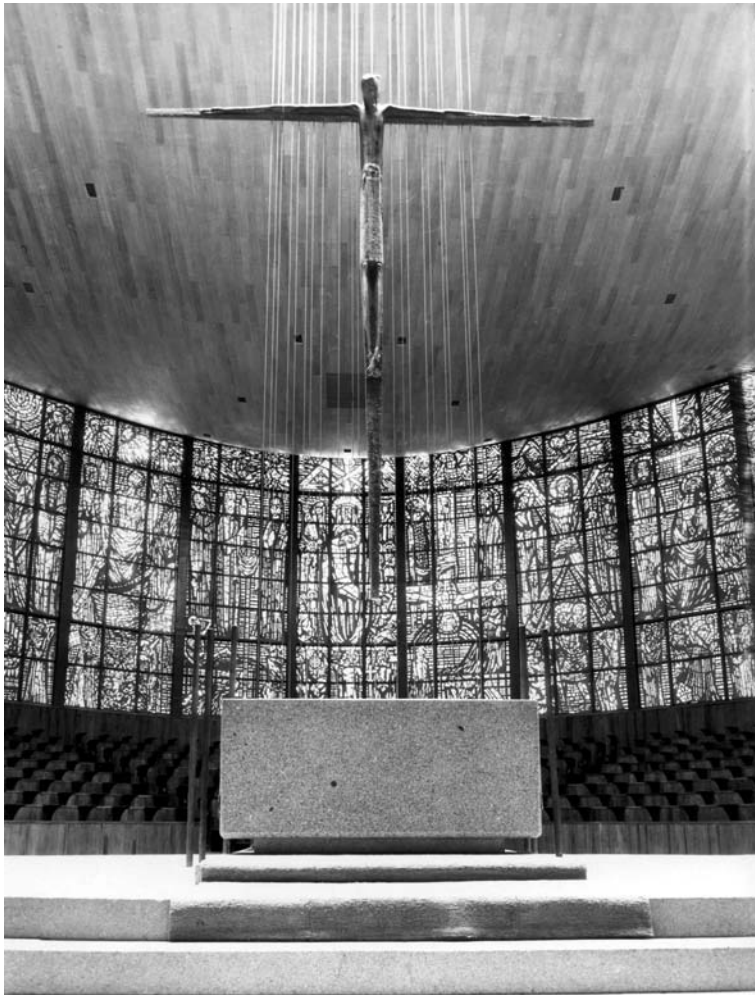
Colegio Apostólico de Arcas Reales, Valladolid (1952/55).

vehículo para acercarnos a Dios; pero las detesto en cuanto se las pone al servicio de un decorativismo impropio de una iglesia, que es lo que se está haciendo en muchos casos»<sup>18</sup>.

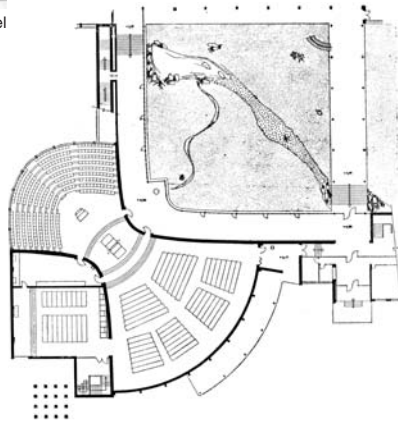
La Medalla de Oro de la Exposición de Arte Sacro de Viena de 1954, otorgada al conjunto de Arcas Reales, significó para la arquitectura española uno de sus primeros reconocimientos internacionales, señalando un camino a seguir para los arquitectos de los años cincuenta, a la vez que confirmando a su autor como una de las más firmes realidades de esa arquitectura. De la influencia de esta obra habla con precisión Salvador Mata al señalar que «el modelo de la iglesia de Fisac, en razón de sus valores simbólicos y de innovación espacial y por la difusión que supuso su reconocimiento en la exposición vienesa, fue imitada—en un movimiento por tanto, de ida y vuelta—por varios autores alemanes de aquellos años que trabajaron en el ámbito de la diócesis de Würzburgo, en concreto, está claramente relacionada con la de Hans Schädel en Hasloch»<sup>19</sup>.

Con respecto a Arcas Reales, Alcobendas es—en proyecto—apenas tres años posterior. Y, si bien el conjunto pertenece a la misma familia que el anterior, la iglesia resulta mucho más interesante para este estudio. El espacio resulta extraordinario, consiguiendo Fisac uno de los conjuntos más logrados de su carrera.

Se trata de un proyecto que, como en Arcas Reales, sólo con dificultades alcanza a librarse de la ortogonalidad. No obstante, hay un avance tangible en el abandono de cierta simetría beaux-artiana, presente todavía en el conjunto vallisoletano, mientras la iglesia muestra un punto crítico de intensidad de diseño. El estudio de la mejor agrupación de los fieles alrededor del altar—preocupación con gran presencia y motor de la renovación espacial de la arquitectura sacra en Europa—acabó dibujando una planta hiperbólica, verdaderamente revolucionaria para su momento.



Teologado de San Pedro Mártir. Alcobendas, Madrid (1955/60). Arriba, presbiterio de la iglesia, con el Crucificado de Pablo Serrano y los vitrales de Adolfo Winternitz al fondo. Abajo, Planta.







Teologado de San Pedro Mártir. Alcobendas, Madrid (1955/60). Capilla para la reserva eucarística.

*disliked by the author<sup>21</sup>. However, it was never too dazzling, since the natural skylight above the presbytery always generates a more intense lighting than the one from the back. The scenes stand for Saint Peter of Verona's martyrdom. He was the first Dominican martyr and the one to whom the building is devoted. Its drama complements very well the overall atmosphere of the temple. In spite of the architect's already mentioned dislike, this stained-glass window, together with the remaining artistic collaborations, is an excellent example of the figurative paths followed by the sacred art of the times. It certainly contributes to the configuration of an excellent example which is a milestone in the history of the renewal of modern Spanish architecture.*

#### Andante

*The Vitoria diocese had already appeared to be one of the most sensitive ones to the issue of building new churches in the post-war era. As early as 1947, it issued a series of orientation guidelines for those responsible for the said buildings<sup>22</sup>.*

*The architect Javier Carvajal, during his Roman stay as grantee of the Spanish Fine Arts Academy, had met and spoken —with his passionate speech— with a young priest who stayed at the Spain College: «The project for the Vitoria parish is linked to the interest pushing many of the architects who completed our degrees in the late 40s and early 50s to think about the need for a deep renewal of architecture in general. We were based on*

Uno de sus mayores aciertos parece ser, además de la original solución litúrgico-funcional, el tratamiento de la luz, resuelto con la ayuda de José María Labra mediante vidrieras de color cambiante según su posición relativa con el presbiterio: más frío —azul— en la distancia, cambiante a tonos más encendidos —dorados— llegando sobre el altar. Encima del mismo se plantea un lucernario de luz natural —blanca— que provoca una tensión luminosa, para lo que Fisac se destaca como un auténtico maestro. Resulta llamativa la semejanza del efecto perseguido sobre el altar de Alcobendas con lo que Saarinen proyectó y ejecutó en 1957 para el presbiterio de la capilla del Instituto Tecnológico de Massachussets, en Cambridge (Estados Unidos), en lo que manifiesta —más que una improbable influencia, dada la contemporaneidad de las soluciones y la distancia geográfica— una analogía de sensibilidades. En el caso que nos ocupa, unos cables de acero descienden sobre el altar sirviendo de soporte a un gran crucificado de Pablo Serrano, que de esta manera queda como suspendido en el aire, a medio camino entre el cielo y la tierra, mediador perfecto transido por la luz de la gracia. Este mecanismo de presentación de la cruz, en la práctica como única imagen rodeando el altar, fue adoptada por su autor como paradigma, repetido con frecuencia en los sucesivos proyectos de espacios sagrados<sup>20</sup>.

En el fondo de la nave, tras el coro, se encuentra una vidriera realizada según cartones de Adolfo Winternitz, de gran presencia en el conjunto, que el arquitecto desautorizaba<sup>21</sup>. Aquella nunca provoca deslumbramiento, pues el lucernario de luz blanca sobre el presbiterio induce una luminosidad siempre superior a la del fondo. Las escenas simbolizan el martirio de San Pedro de Verona, primer mártir dominico y titular del conjunto, y su dramatismo resulta un buen complemento del ambiente general del templo. A pesar de la mencionada desaprobación del arquitecto, esta vidriera junto al resto de colaboraciones artísticas también resulta una excelente muestra de los derroteros figurativos del arte sacro de la época, e indudablemente colabora a la conformación de un conjunto ejemplar que, en la historia de la refundación moderna de la arquitectura española, señala un punto de inflexión.

#### ANDANTE

La diócesis de Vitoria ya se había señalado como una de las más sensibles al problema de la edificación de nuevos templos en la posguerra, dictando, en una fecha tan temprana como 1947, unas normas orientativas para los responsables de dichas edificaciones<sup>22</sup>.

En su estancia romana, becado en la Academia Española de Bellas Artes, el arquitecto Javier Carvajal había conocido y tratado —con su apasionado discurso— a un joven sacerdote, residente en el Colegio de España: «El proyecto de la parroquia de Vitoria, enlaza con el interés que animó a muchos de los arquitectos —que terminamos la carrera a finales de los años cuarenta y comienzo de los cincuenta— a plantearnos la necesidad de una renovación profunda de la arquitectura en general, apoyándonos en el Movimiento Moderno de anteguerra, enlazando con una actitud renovadora de todo el

amplio marco de todas las artes y también del diseño industrial, interés que, tal vez, marcó nuestra vocación de arquitectos.

»Allí están, para siempre, los nombre precursores de Blanco Soler; de Coderch; de Alejandro de la Sota; Asís Cabrero; Aburto; Fisac y Sáenz de Oíza, maestros, algunos casi de nuestra misma edad, y los de la nueva generación de Molezún, Corrales, Paredes, yo mismo y tantos otros; con Bohigas; Correa; Milá; Moragas y el acompañamiento de prometedores nombres de Barcelona; y otros lugares de España que harían ese recuento abrumador (...).

»Armado con todas estas armas, y animado de todas estas certezas llegué a la Academia de España en Roma, y conocí en esa maravillosa ciudad, en el Colegio de España, a un sacerdote que fue objeto de mi catequesis arquitectónica renovadora, y que con el tiempo llegó a obispo de Vitoria mientras yo seguía siendo un arquitecto entusiasta. Y que cuando se hizo cargo de su diócesis, se acordó del arquitecto catequista para encargarle los proyectos de cinco nuevas parroquias, que a mí me parecieron muchas, pero pocas para mis deseos de renovación arquitectónica, por lo cuál le propuse los nombres de cinco arquitectos para dar forma a su deseo: García de Paredes, Molezún, Corrales, Fisac, Sota y yo mismo.

»Pero como no había dinero para abordar simultáneamente las cinco parroquias, y como no todos los arquitectos quisieron trabajar emparejados, los encargos se formalizaron tan solo en cuatro proyectos, de los cuales sólo dos, llegaron a construirse: el de Fisac y el nuestro.

»Porque, además, el obispo tuvo que sucumbir ante el rechazo de los párrocos y los parroquianos frente a la arquitectura nueva que se les ofrecía. Sin duda esas propuestas —concluye Carvajal— llegaron antes de tiempo»<sup>23</sup>.

Como señala el arquitecto catalán, con el tiempo, el joven sacerdote que conoció en Roma alcanzó la mitra episcopal; su nombre, Francisco Peralta Ballabriga<sup>24</sup>. La diócesis tenía su sede en la ciudad de Vitoria, población en crecimiento y, en consecuencia, necesitada de la correspondiente nueva dotación parroquial. El obispo volvió a contactar con su vehemente amigo arquitecto para encargarle cinco conjuntos parroquiales.

Carvajal —generoso e inteligente, y bien asesorado por el dominico José Manuel Aguilar, animador de la anhelada modernización— propuso repartir los encargos entre los mejores arquitectos de su generación. De esta manera Vitoria iba a contar con un muestrario de las mejores arquitecturas renovadoras, constituyéndose así en modelo para otras diócesis españolas. Se formaron los equipos, atendiendo a asociaciones profesionales anteriores o a afinidades personales: Fisac y Sota; Corrales y Molezún; Sáenz de Oíza y Romany; y el mismo Carvajal, en compañía de su amigo y compañero en la Academia de Roma, García de Paredes. Las dificultades de la empresa —económicas y de comprensión— motivaron que sólo dos conjuntos llegaran a edificarse: el de Fisac, quien compitió amistosamente con Alejandro de la Sota, su compañero de equipo —incapaces de armonizar un proyecto común— y el de Carvajal y García de Paredes. Fueron las parroquias de la Coronación de Nuestra Señora y de Nuestra Señora de los Ángeles.



Iglesia parroquial de la Coronación de Nuestra Señora. Vitoria (1957/60).

*the pre-war Modern Movement, linked to an innovative attitude within the framework of arts and industrial design. It may well be that this interest had marked our vocation as architects.*

*»The pioneer names of Blanco Soler, Coderch, Alejandro de la Sota, Asís Cabrero, Aburto, Fisac and Sáenz de Oíza remain there. Some of the masters were of our same age, and those from the new generation of Molezún, Corrales, Paredes, myself and many others; with Bohigas, Correa, Milá, Moragas and accompanied by promising names from Barcelona and other places in Spain that would be too many to quote (...).*

*»Armed with all these weapons and encouraged by all those certainties, I reached the Spanish Academy in Rome and, in that wonderful city, I met at the College of Spain a priest who received my innovative architectural catechesis and who later would become the Bishop of Vitoria, while I remained an enthusiastic architect. When he took charge of his diocese, he remembered the catechist architect in order to assign to him the projects for 5 new churches. I thought they were too many, though too few for my wishes of architectural renewal, so I suggested to him the names of 5 architects so as to shape his desire: García de Paredes, Molezún, Corrales, Fisac, Sota and myself.*

*»But there was not enough money to tackle the 5 parishes at once, and not all the architects wanted to work in pairs, so only 4 projects were formalised, out of which, only two were finally built: Fisac's and ours.*



Iglesia parroquial de la Coronación de Nuestra Señora. Vitoria (1957/60).

*»Moreover, the bishop had to give up before the parish priest's and the parishioners' rejection of the new architecture offered. Undoubtedly, those proposals arrived too early», ends Carvajal<sup>23</sup>.*

*According to the Catalanian architect, the young priest he met in Rome would achieve the episcopal mitre; his name was Francisco Peralta Ballabriga<sup>24</sup>. The diocese was based in Vitoria, with a growing population who required the corresponding number of parishes. The bishop once again contacted his architect friend in order to assign 5 parish facilities to him.*

*Carvajal, who was generous and smart, and also well advised by the Dominican José Manuel Aguilar, encouraging the much-desired modernisation, suggested that the assignments should be distributed among the best architects in their generation. Thus, Vitoria would have a showcase of the best innovative architecture and would become a role-model for other Spanish dioceses. The teams were made according to previous professional associations or personal affinities: Fisac & Sota; Corrales & Molezún; Sáenz de Oiza & Romany; and Carvajal himself, together with his friend and classmate at the Rome Academy, García de Paredes. The financial and understanding difficulties of the enterprise caused that only two facilities were built: Fisac's, who established a friendly competition with Alejandro de la Sota, his team-mate —being unable to put together a joint project— and the team integrated by Carvajal & García de Paredes. The parishes built were those of Our Lady's Crowning and Our Lady of Angels.*

Por su interés modélico reproduzco a continuación algunas de las intenciones del obispo Peralta Ballabriga, señaladas en la introducción a la correspondiente Sesión de Crítica de Arquitectura organizada en Madrid por Carlos de Miguel, a la que acudió personalmente el prelado:

«Condiciones que pone el cliente: la primera es la modernidad, entiéndase bien, no el modernismo banal y a la moda, sino actualidad de los proyectos. Esta fue una condición decididamente buscada. La Vitoria nueva, creación y resultado de una época, debe acoger unas parroquias en las que ya, inicialmente se rinda a Dios el homenaje del arte de nuestro tiempo, el testimonio de una época, en frase del Cardenal Lercaro<sup>25</sup>.

»En segundo lugar el templo de hoy debe responder a las exigencias de la vida religiosa moderna, informada por la Teología del Cuerpo Místico. Es decir la iglesia tiene que responder a este funcionalismo litúrgico que exige el espacio amplio y libre para que todos sean actores de la acción religiosa, que los fieles no se queden emboscados en la penumbra, como meros espectadores que no toman parte ni tienen interés en lo que allí acontece.

»Hay que recrear la perdida vida en comunidad de los fieles. Y a conseguir esto ha de ayudar en gran medida la acertada disposición del ámbito de la iglesia, de la ordenación de los edificios parroquiales y de los espacios libres que enlazan entre sí y aíslan del exterior el conjunto parroquial. Hay que buscar con estas nuevas parroquias el que el hombre no se pierda ni se distraiga, sino que entre, con todos sus hermanos, en la vida de la comunidad.

»Finalmente, estos edificios deben ser austeros y sinceros. Austeros como corresponde a la fe católica y que tan bien se acompasa con nuestras posibilidades económicas, y sinceros, llenos de autenticidad, en la expresión de la verdad religiosa servida por el arte al hombre moderno.

»Para desarrollar estos planos, y como primer esbozo, ofrecimos varios solares, ciertamente no exentos de dificultades, pero son los que se han podido poner al alcance de nuestras posibilidades»<sup>26</sup>.

Como se ha señalado, en 1957 y ante la solicitud del Obispo de Vitoria, Javier Carvajal y el padre Aguilar coordinaron la formación de los equipos de arquitectos atendiendo a una afinidad profesional o —en su defecto— personal. Evidentemente, este último es el caso de la pareja formada por Miguel Fisac y Alejandro de la Sota. Compañeros de preparación para el ingreso en la carrera de arquitectura, coincidieron también durante la guerra en las aulas de la Escuela de Arquitectura de Madrid, entonces en la calle de Estudios, y también a la vuelta a las aulas, ya en la nueva Escuela de la Ciudad Universitaria. En una conversación personal, Miguel Fisac me refería las emocionadas visitas del entonces joven arquitecto gallego a las obras de la capilla del CSIC en 1942/43, recién terminados sus estudios. Finalmente, en este apresurado repaso de las afinidades de los dos arquitectos, Sota reconocía la influencia de las investigaciones espaciales de Fisac, en su proyecto de iglesia parroquial para el poblado de Esquive<sup>27</sup>.

En 1957 y con estos precedentes, ambos arquitectos conformaron uno de los equipos encargados de la elaboración de las nuevas parroquias

necesitadas por la diócesis de Vitoria. No obstante todas las señaladas afinidades, además de su amistad —o puede que precisamente por ella— acordaron preparar cada uno un anteproyecto, dejando a la propiedad la libertad de elección<sup>28</sup>. En esta decisión también debió de influir la fuerte personalidad de los dos arquitectos, precisamente por ello, desacostumbrados a trabajar asociadamente.

Del ejercicio de Fisac cabe señalar que su anteproyecto se inserta en una serie que —como hemos visto— arranca en 1951, y en la que el arquitecto manchego exploraba estrategias para la captación de la atención de los fieles hacia el presbiterio. Precisamente, la explicación dada por Fisac en esta ocasión no deja lugar a dudas respecto a su intención: «esencial característica ha de ser la de conseguir un ambiente de espiritualidad; una iglesia ha de ser un trozo de aire sagrado que ayude plásticamente, sensorialmente, a los fieles a acercarse a Dios.

»Para conseguir este acercamiento de los fieles hacia Dios y crear un ambiente de comunión en la asistencia al Santo Sacrificio de la Misa se ha intentado conseguir un cierto dinamismo plástico hacia el altar. Este dinamismo está encomendado a dos factores: uno es la conjunción de un muro envolvente (‘muro dinámico’), blanco, liso, sin ningún punto de referencia que obligue a la mirada a resbalar tangencialmente al fondo del ábside, donde se sitúa el altar, contraponiendo un muro de sillarejo visto (‘muro estático’), más bajo, con una iluminación en celosía, y en el que se colocan una imagen de la Virgen, el Vía Crucis, la capilla del Santísimo Sacramento y la comunicación al baptisterio. De la conjunción de estas disposiciones paramentales se pretende conseguir ese dinamismo espacial. De otra parte, la fuerte iluminación del ábside, conseguida por un gran ventanal no visible directamente por los fieles; la ordenación cromática en fuga de las celosías del muro de piedra, unido a una disposición ascendente de techo y suelo, son los medios que se utilizan para conseguir esa tensión concentrada en el altar»<sup>29</sup>.

En el anteproyecto para Vitoria, Fisac concedía un cierto protagonismo a los espacios exteriores del conjunto, como necesaria extensión de la vida religiosa y comunitaria concentrada por la parroquia: «Como el trazado urbanístico de esta zona no había previsto, como era elemental haberlo hecho, un emplazamiento singular para la iglesia, se ha tenido que crear, formando una plaza que rompa la monótona alineación existente y de expansión y dignidad al emplazamiento de la iglesia»<sup>30</sup>.

Finalmente, siguiendo con los exteriores del templo, señalaba el arquitecto manchego, que «se ha creído indispensable para remarcar el sentido religioso del conjunto y destacarlo sobre la altura media de las edificaciones circundantes, la construcción de una sencilla torre de hormigón armado de características actuales»<sup>31</sup>. En esta intención figurativa moderna, Fisac ya se había destacado en Alcobendas, si bien otros autores como Sáenz de Oíza o Fernández Alba habían ido —o irían— más allá, en un camino opuesto, al proponer la supresión de la torre-campanario en sus ejercicios de carácter sacro, rompiendo así una tradición multisecular,

*I will now quote some of the intentions of Bishop Peralta Ballabriga, due to their exemplary interest. They were expressed during the introduction to the already mentioned Session of Architecture Critique organised in Madrid by Carlos de Miguel, which the prelate personally attended:*

*«Here are the requirements set by the client: the first one is modernity, let me explain, not a banal hip modernism, but that the projects are up-to-date. We definitely searched for that requirement. The new Vitoria is the creation and result of an epoch and it must welcome these parishes where God is praised by means of our contemporary art, by the testimony of an era, according to Cardinal Lercaro»<sup>25</sup>.*

*«Secondly, today's temple must answer the requirements of modern religious life which is informed by the Theology of the Mystical Body. That is, the church must respond to that liturgical functionalism demanding a wide free space so that everybody is an actor in the religious action, so that the faithful are not hidden in murkiness, as mere spectators who take no part or have no interest in what is going on there.*

*«We need to recreate the lost community life of the faithful. The right arrangement of the church will help us to do it to a great extent, as well as the arrangement of the parish buildings and the free spaces linking and isolating the parish facility from the outside. These new parishes must help people not to get distracted but to live in the community, together with all their brothers and sisters.*

*«Finally, these buildings must be austere and sincere. Austere since it corresponds to the Catholic faith and it also fits our financial resources. Sincere, full of authenticity, expressing the religious truth served by art to modern persons.*

*«In order to develop these plans, we provided several plots as first drafts. They certainly faced some difficulties but they were those we had at hand»<sup>26</sup>.*

*As it was pointed out, in 1957 and at the Bishop of Vitoria's research, Javier Carvajal and Father Aguilar coordinated the training of the architect teams according to a professional or—in case there wasn't any— personal affinity. Obviously, the latter was the case of the pair integrated by Miguel Fisac & Alejandro de la Sota. They prepared together the access to the Architecture faculty and also coincided during the war in the lecture halls of the Madrid School of Architecture, which was then at the Estudios Street, and also when they returned to lectures at the new School in the University City. Miguel Fisac told me during*



*a personal conversation about the thrilled visits paid by the young Galician architect to the works of the CSIC chapel in 1942/43, having recently graduated. Finally, in this quick review of affinities between both architects, Sota acknowledged the influence of Fisac's spatial research on his parish church project for the village of Esquivel<sup>27</sup>.*

*In 1957 and with this background, both architects integrated one of the teams in charge of building the new parishes required by the Vitoria diocese. In spite of the already mentioned affinities, apart from their friendship, or maybe because of it, each of them decided to prepare a draft project, allowing the owners the choice<sup>28</sup>. The strong personalities of both architects probably influenced this decision, precisely because they were not used to work in an association.*

*From Fisac's exercise it may be said that his draft project is part of a series which started in 1951 in which the architect from La Mancha explored some strategies for catching the believers' attention towards the presbytery. Precisely, Fisac's explanation in this occasion leaves no doubt as to his intention: «achieving an atmosphere of spirituality must be an essential characteristic; a church has to be a piece of sacred air which helps the faithful, both plastically and sensually, to get closer to God.*

*»In order to help the faithful to get closer to God and to create an atmosphere of communion when attending the Holy Sacrifice of Mass, we have attempted to achieve a certain plastic dynamics towards the altar. This dynamics is achieved by two factors: one is the presence of a wrapping wall (dynamic wall), a white flat wall with no reference point forcing the glance to slide tangentially to the back of the apse where the altar is located; the other is a lower exposed cut stone wall (static wall), with lattice lighting where a sculpture of the Virgin, the Way of the Cross, the chapel of the Holy Sacrament and the connection with the baptismery are. We aim at achieving that spatial dynamics with these paraments arrangements. On the other hand, the strong lighting on the apse is achieved thanks to a huge window not directly seen by the faithful; the increasing chromatic order of the stone wall lattices, all this linked to an upwards arrangement of roof and floor, are the means used so as to focus an increasing tension on the altar»<sup>29</sup>.*

*In the draft project for Vitoria, Fisac allowed a certain protagonist role to the outdoors of the precinct, seen as a necessary expansion of the religious and community life concentrated in the parish: «Since the urban planners had not foreseen —as it would have been natural to do— a specific place for the church, we have had to create a square breaking the already existing*

pero mostrando sin embargo una cuidadosa atención a las exigencias funcionales reales de nuestro tiempo.

Como es sabido, entre este anteproyecto y la realidad construida de la parroquia de la Coronación de Nuestra Señora hubo una cierta evolución, más formal que conceptual. En cualquier caso, el edificio se convirtió en uno de los mejores ejemplos de la llamada corriente orgánica en nuestro país y en su ejecución —según su costumbre— Fisac supo rodearse de excelentes artistas colaboradores, lo que en la práctica garantizaba una excelente ambientación interior<sup>32</sup>.

Pocos meses después, ya en 1959, el entonces obispo titular de la diócesis de Cuenca, Inocencio Rodríguez Díez, convocó un concurso para la edificación de una nueva parroquia en esa capital castellana. Pese al gran esfuerzo de los concursantes —muchos de ellos arquitectos que participaban de la inquietud del momento por la renovación litúrgica, y conscientes del atractivo del proyecto—, el concurso puede considerarse una oportunidad fallida. Fallida, por la adjudicación de premios y por la falta de criterio demostrada en esa adjudicación; fallida, por el descontento de gran parte de los concursantes, y fallida, en definitiva —y sin duda es lo más importante—, por el resultado construido.

La particular capacidad de Miguel Fisac para quemar sus naves a pesar de los éxitos cosechados, generó un nuevo giro de su obra en este concurso conculcense, a la larga el más definitivo, el más radical. En efecto, la preocupación del arquitecto por las posibilidades expresivas del material iban a embarcar a Fisac en una nueva aventura. Se trata de una exploración que acabaría aislándole de los derroteros más comunes del resto de la profesión en un camino personalísimo, con frecuencia poco comprendido por sus iguales, los arquitectos, y que, paradójicamente, le encumbraría en la escala social como el arquitecto más moderno de su generación: la expresividad del hormigón y los prefabricados con este material.

Fisac volvía a inventar. En la década de los cincuenta había sido la patente del ladrillo para cerramientos ligeros; ahora eran los huesos, los encofrados flexibles y todo aquello que contribuyese a manifestar el proceso de elaboración y puesta en obra del material. Fisac optaba decididamente por el hormigón en una elección de carácter casi ético. Preocupado por la expresión de los materiales, el hormigón era el que —siempre según el arquitecto— mayores posibilidades presentaba y, no obstante, menor desarrollo había tenido. De aquí en adelante Fisac se empeñaría en esta batalla, condenado a una carrera en solitario; su vehemente forma de ser y la fidelidad a sus principios —a una ética de la construcción— parecía anunciarlo ya desde sus primeros proyectos.

Así, en el concurso de Cuenca, Fisac rompía con sus investigaciones espaciales anteriores centradas en la teoría del muro dinámico para adentrarse en una exploración de carácter estructural y constructivo. El propio arquitecto lo explicaba como sigue: «He de confesar que en aquella época —mediados de los años cincuenta— estaba tan obsesionado con la importancia del espacio interior y la veracidad de la calidad expresiva

de los materiales, que dejé bastante olvidado el aspecto exterior de los edificios, la valoración de sus volúmenes exteriores, y también los medios estructurales con los que se conseguían esos espacios.

»Me di al fin cuenta de esos olvidos y deficiencias, y un cariñoso reproche, en 1958, de mi amigo y compañero Fernando Casinello, sobre mi despreocupación por la investigación estructural en mis proyectos, me hizo reconsiderar la cuestión y, en la primera ocasión que se me presentó, en el concurso nacional para la construcción de la parroquia de San Esteban en Cuenca, realicé un estudio de estructura de cubierta con piezas de membrana de hormigón de doble curvatura, que aunque no era de una gran novedad técnica, sí era adecuada para mi propósito»<sup>33</sup>.

Probablemente ningún arquitecto español presentaba un historial, una experiencia y una fama tan ganada como Fisac en estas lides. Sin embargo —muy en su estilo— tiraba todo por la borda planteando un proyecto único, original e incomparable. Bajo el lema «Gaviota» proponía un espacio conformado en planta por un sector circular de 90° y una cubierta de conchas autoportantes prefabricadas en hormigón, cuya sección evocaba lejanamente el perfil alado de aquella ave. Aquí se recogían —trascendiéndolas— las experiencias de Alcobendas y de Vitoria en una singular síntesis. Con todo, la despreocupación por la presencia urbana o tal vez, precisamente, una apuesta por la rotura de la pobre escala circundante, iba a ser lo que le privase del primer premio, algo que Fisac lamentaría largamente pese a tener —casi inmediatamente— la oportunidad de construir una variante de su propuesta en la Escuela de Misioneros del Espíritu Santo en Calahorra. Se trataba de un lujo por entonces sólo al alcance de este arquitecto.

## ALLEGRO

El 25 de enero de 1959, fiesta de la conversión de San Pablo y día de clausura del octavario por la unidad de los cristianos, al final de una ceremonia en la basílica romana de San Pablo Extramuros, el Papa Juan XXIII comunicó a los cardenales presentes en aquel acto su designio de convocar un concilio, el XXI de los ecuménicos. Los objetivos del mismo habían sido ya esbozados en la encíclica «Ad Petri Cathedram», primera del pontificado de Juan XXIII: promover el incremento de la fe católica y una saludable renovación de las costumbres del pueblo cristiano y adaptar la disciplina eclesiástica a las condiciones de nuestro tiempo.

Lo cierto es que en el orden litúrgico el Concilio venía a recoger una importante corriente de renovación que pretendía un acercamiento de los misterios de la Iglesia al pueblo fiel. Este espíritu fue el alma de la constitución «Sacrosanctum Concilium». En efecto, en este documento se contiene el germen de las reformas realizadas desde entonces en el espacio sacro, probablemente las más importantes en los veinte siglos de historia de la Iglesia.

Sentados los principios teóricos de la renovación, incumbía entonces a arquitectos y artistas, en estrecha colaboración con las autoridades competentes, transformar en propuestas construidas el nuevo espíritu.

*monotone alignment and providing the church with expansion and dignity»<sup>30</sup>.*

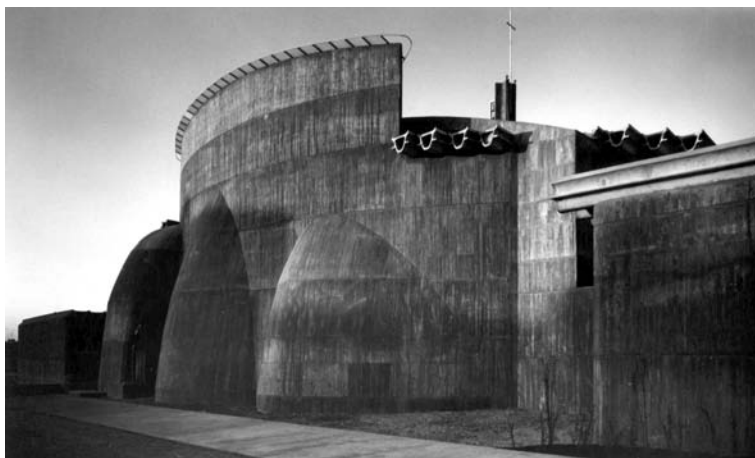
*Finally, going on about the outdoors of the temple, the architect from La Mancha said that «a simple armoured concrete tower with modern characteristics had to be built, in order to reinforce the religious sense of the precinct and to make it stand out above the average height of the surrounding buildings»<sup>31</sup>. Fisac had already stood out in Alcobendas with this modern figurative intention, whereas other authors, such as Sáenz de Oíza or Fernández Alba had gone or would go along the opposite direction, suggesting that the belfry should be discarded in their sacred buildings. This broke with a tradition of thousands of centuries, but it also showed a careful attention to the actual functional requirements of our times.*

*It is well known that, between this project and the reality of the construction of the parish of Our Lady's Crowning, there was a certain evolution, though more formal than conceptual. Anyhow, the building became one of the best examples of the so-called Spanish organic trend. As usually, Fisac managed to surround himself with excellent collaborating artists, which in practice guaranteed an excellent interior atmosphere<sup>32</sup>.*

*A few months later, in 1959, the Bishop in office of the Cuenca diocese, Inocencio Rodríguez Díez, called a tender for building a new parish in the Castilian city. In spite of the great efforts made by the contestants, many of whom were architects sharing the interest of those times for liturgical renewal, and who were aware of the appeal of the project, the contest was a failed chance. It was failed due to the prizes awarded and due to the lack of criterion shown; it was failed due to the discontent of a great part of the contestants, and it was finally failed due to the constructed result, which was certainly the most serious thing.*

*Miguel Fisac's particular capacity to burn his bridges in spite of the successes achieved gave his work another turn of the screw at the Cuenca contest. This turn would be the most final and radical one. Certainly, the architect's concern with the materials expressive capacities would lead him to a new adventure. This exploration would end up by isolating him from the trite paths of the remainder of his profession, leading him through a very personal path, often scarcely understood by his peers, but which, paradoxically, would send him up the social ladder as the most modern architect in his generation: the expressiveness of concrete and pre-fabs of the same material.*

*Fisac tried once again. In the 50s, he got a patent for his brick for light closings; now he came up*



Iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz, Madrid (1965/71).

*with bones, flexible shuttering and everything which contributed to show the manufacturing and placement of the material. Fisac firmly opted for concrete in an almost ethical decision. Concerned with the expression of materials, according to the architect, concrete was the one offering the most chances and, in spite of it, had been less developed. From then on, Fisac would be intent on his battle, acting as a long-distance runner; his vehement nature and his sticking with his principles—with an ethics for construction—announced this from the very beginning.*

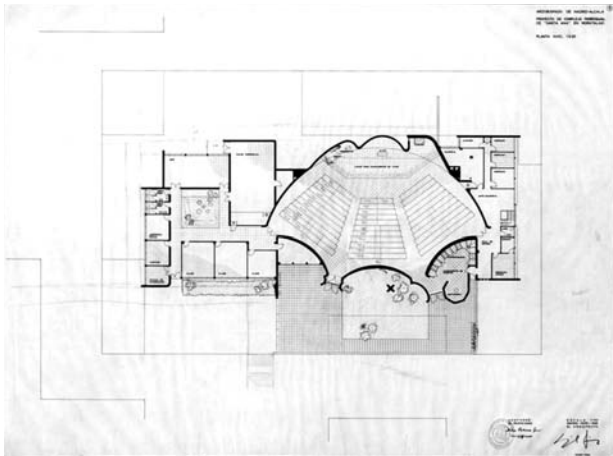
*Thus, in the Cuenca contest, Fisac broke up with his previous spatial research focused on the dynamic wall theory, in order to start with a structural and constructive exploration. The architect explained it so: «I must confess that at that time, the mid 50s, I was so obsessed with the relevance of the interior space and the truthfulness of the materials expressive quality that I left behind the outer appearance of buildings, the evaluation of their outer volumes, as well as the structural means by which those spaces were reached.*

*»I realised at last about these forgetfulness and flaws, and a warm scolding by my friend and colleague Fernando Casinello in 1958, about my carelessness about structural research in my projects, led me to reconsider the issue. So, on the first occasion I had, at the national contest for building Saint Stephen's parish in Cuenca, I did a study of a structure covered with pieces of double curve concrete membrane. Though this was not a huge technical novelty, it was fit for my purposes»<sup>33</sup>.*

Entre los arquitectos con experiencia y «furiosamente»<sup>34</sup> en activo en aquellos años, pocos tan sensibles y preparados como Miguel Fisac para esta función de la reforma. Consciente de su responsabilidad e ilusionado con ella, el arquitecto manchego renovó su condición de protagonista de la arquitectura sacra española en estos primeros años del postconcilio.

La primera ocasión para esta labor tuvo lugar en el encargo de la iglesia parroquial dedicada a Santa Ana para uno de los polígonos del nuevo distrito de Moratalaz, en Madrid. El templo, con el que tanto Casimiro Morcillo —entonces arzobispo de Madrid-Alcalá— como la empresa constructora URBIS quisieron honrar la memoria de la entonces recientemente fallecida Anaick, hija del arquitecto, resultó una propuesta audaz, llena de vigor plástico y cargada de ilusionadas y renovadas intenciones litúrgico-funcionales: «Ésta es la primera iglesia que proyecté con las directrices litúrgicas emanadas del Concilio Vaticano II. El planteamiento espacial era completamente distinto, casi opuesto al de las disposiciones anteriores. No había un único foco, el altar, sino un foco móvil»<sup>35</sup>.

El planteamiento espacial al que se refiere Fisac tenía que ver con la nueva disposición de los fieles alrededor del altar para que la participación en las celebraciones litúrgicas fuese más directa. Para ello —y con un proceso discursivo análogo al seguido en Alcobendas— Fisac inventó la peculiar forma en planta de Santa Ana, concediendo mayor importancia al eje transversal de la planta. Asimismo, para completar su atractivo proyecto y subrayar el carácter litúrgico de su diseño, Fisac propuso tres concavidades en el muro curvo que cerraba el presbiterio, correspondientes a los diferentes momentos de la celebración litúrgica y a la propia reserva eucarística: la central para el altar, a su derecha el conjunto sede-ambón y a su izquierda el sagrario.



Iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz, Madrid (1965/71).

El conjunto se culminaba con la inequívoca firma de su autor —expresión de sus crecientes preocupaciones en el terreno de lo estructural-constructivo— mediante una cubierta de «huesos», vigas de hormigón prefabricado, dispuestas paralelamente a la línea de pies a cabecera del templo y que, precisamente sobre el presbiterio, se interrumpían antes de tocar el muro cabecero para bañar de luz esa zona del templo.

Indudablemente el complejo parroquial de Santa Ana se beneficiaba de las recientes investigaciones sobre las posibilidades expresivas del hormigón, en las que Fisac se encontraba inmerso en cuerpo y alma. Todo el conjunto se construyó con este material, dejando una lección verdaderamente magistral de originalidad, de oficio y de capacidad plástica.

El programa propuesto respondía a las nuevas necesidades —espaciales y pastorales— planteadas en la década de los sesenta, que venían a equilibrar las superficies destinadas al culto con otras que ampliaban lo que podríamos llamar el programa social de las parroquias. Igualmente, y como ya se ha señalado más arriba, el mismo programa cultural y celebrativo venía a matizarse con una orientación claramente más participativa, secundando un giro histórico en la concepción espacial del templo católico.

En el caso que nos ocupa, la disposición del programa se hizo atendiendo a la peculiar topografía del solar, reservando la parte más alta y, por lo tanto, con posibilidades de mayor presencia en el barrio para el templo propiamente dicho, rodeando su volumen con las dependencias pastorales de previsible mayor tránsito ciudadano. Para ello, el arquitecto proyectó una compleja macla de dos familias geométricas de difícil casamiento: una primera de generación cónica —una suerte de traza parabólica que procuraba la mayor participación posible de la asamblea alrededor de los misterios de la celebración y sobre la que volveremos más adelante— y otra más convencional de tipo ortogonal. Así, a un lado y otro del templo

*There was probably no other Spanish architect who presented such a résumé, such an experience in the field and such a fame as Fisac. Nevertheless, very much in his style, he would throw everything overboard by putting forward a single and original project without comparison. Under the title Gaviota (Seagull), he proposed a space integrated by a 90° circular sector and a cover made of self-supporting shells in pre-fabricated concrete which section vaguely recalled the bird's winged profile. The Alcobendas and Vitoria experiences were compiled there in a singular synthesis. Anyway, the carelessness about the urban presence or, maybe, an intentional attempt to break with the poor surrounding scale, robbed him of the first prize. Fisac regretted it deeply, though he almost immediately got the chance to build a variant of his proposal at the Calahorra School of Missionaries of the Holy Ghost. This was a luxury which only this architect could afford.*

### Allegro

*On 25 January 1959, celebrating Saint Paul's conversion and closing day of the octave by the Christian community, at the end of a ceremony at the Roman basilica of Saint Peter Extramural, Pope John XXIII informed those cardinals present of his wish to call a council, the 21st of the ecumenical ones. Its goals had already been drafted in the encyclical «Ad Petri Cathedram», the first one in John XXIII's pontificate: promoting the expansion of the Catholic faith and a healthy renewal of the Christian people's costumes, adapting the church discipline to our time's conditions.*

*The truth is that, at liturgical level, the Council would portray a considerable renovation trend which intended to get the mysteries of the Church to the faithful. This spirit was the soul of the constitution «Sacrosanctum Concilium». In fact, this document contains the germ of the reforms introduced since then in sacred spaces, which were probably the most important ones in the 20 centuries of the Church's history.*

*Having set the theoretical principles of renovation, it was the turn of architects and artists, in close collaboration with the competent authorities, to transform the new spirit into constructed proposals. Few of those architects were as sensitive and ready as Miguel Fisac for this reform, among those who were experienced and «furiously»<sup>34</sup> active in those years. Well aware of his responsibility and thrilled with it, the architect from La Mancha renewed his protagonist status in Spanish sacred architecture in these first few post-council years.*

*The first chance for this task came with the assignment of the parish church devoted to*



*Saint Anne, in one of the poles of the new Moratalaz district, in Madrid. The temple was meant to honour the memory of the late Anaick, the architect's daughter. Both Casimiro Morcillo, the Archbishop of Madrid-Alcalá, and the real-estate developers URBIS joined in the tribute. This was a daring proposal, one full of plastic vigour and full of illusion and renewed functional-liturgical intentions: «This was the first church I planned following the guidelines issued by the II Vatican Council. The spatial plan was totally different; it was almost the opposite from the previous arrangements. There was no single focus, the altar, but a mobile focus»<sup>35</sup>.*

*The spatial plan referred to by Fisac had to do with the believers' new arrangement around the altar, so that they had a more direct participation in liturgical celebrations. For that purpose, and following a discourse similar to the one followed in Alcobendas, Fisac invented the peculiar plan shape of Saint Anne which highlighted the transversal axis of the plan. Moreover, in order to complete his appealing project and to remark the liturgical nature of his design, Fisac put forward three concavities in the curved wall closing the presbytery, corresponding to three different moments in the liturgical celebration and to the Eucharist reserve itself: the central one for the altar, the see-pulpit set on the right and the tabernacle on the left.*

*The building was lit up with its author's undoubted signature —expressing his growing concern with constructive structure—: a cover of bones, i.e., pre-fabricated concrete beams running in parallel from the feet to the head of the temple and which stopped at the presbytery before touching the head wall, flooding with light that area of the temple.*

*It is undoubted that Saint Anne's parish complex benefited from the recent research on the expressive possibilities of concrete to which Fisac had devoted body and soul. The whole building was made of this material and it constitutes a brilliant lesson in originality, professionalism and plastic capacity.*

*The programme put forward responded to the new spatial and pastoral requirements planned in the 60s. They tried to balance the areas devoted to worshipping with those which expanded the parishes social programme. As it has been mentioned, the same cult and celebration programme was polished with a more participative approach. This constituted a historical turn in the spatial conception of the Catholic temple.*

*In this instance, the programme arrangement was made paying attention to the peculiar plot topography. The highest part was reserved —having the chance to stand out more conspicuously*



Iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz, Madrid (1965/71).

propriadamente dicho, se alinearon los espacios destinados a la atención pastoral. Vinculados a la vía principal y por lo tanto también al acceso, un primer cuerpo articulado alrededor de un pequeño patio, expediente habitual y muy querido en las arquitecturas de Miguel Fisac, que contenía una novedosa oficina de información parroquial, un despacho para Cáritas que, junto al despacho de asistencia social y unos aseos, conformaban la primera crujía de este conjunto. Un bar, el salón parroquial con acceso independiente desde el exterior y tres clases destinadas para catequesis, terminaban de definir este primer cuerpo del complejo.

Al otro lado del templo, y con una geometría también de tipo ortogonal, se ubicaba el programa parroquial no celebrativo: tres despachos, un pequeño almacén, despacho administrativo, archivo y aseos, además de la sacristía, vinculada a la cabecera del templo aunque con un acceso más retrasado —como a media altura de la nave— para, en un gesto muy de la época, favorecer la ascensión del celebrante desde la asamblea hacia el presbiterio. Completaban el programa de esta planta del complejo la antesacristía amplia y acogedora, y una sala de espera para los fieles. En esta misma zona y aprovechando el fuerte desnivel del terreno —de unos siete metros aproximadamente—, el arquitecto dispuso el programa residencial del complejo en dos plantas inferiores, que sirven para comunicar el plano del templo y del acceso principal con el más bajo y de carácter más doméstico.

Lo cierto es que esta configuración —el encuentro de dos familias geométricas distantes<sup>36</sup>, la primera de carácter convergente, asociada a la nave de los fieles, abrazada lateralmente por la segunda, mucho más ortogonal, que contiene el programa parroquial no celebrativo— podría rastrearse y se encuentra de hecho latente en el proyecto de la iglesia parroquial de Canfranc, que precisamente por su carácter rural y geográficamente apartado de los



Iglesia parroquial de Santa Ana de Moratalaz, Madrid (1965/71).

*in the quarter—for the temple itself, and its volume was surrounded with the pastoral dwellings which would probably see a more intense human traffic. For this purpose, the architect projected a maclé with two hard-fitting geometrical families: the first one was a conical shape—some sort of parable which intended to foster the assembly's participation in the mysteries of the celebration, and which will be discussed later— while the second one was more conventionally orthogonal. Thus, the spaces dedicated to pastoral attention were aligned at both sides of the temple. They were linked to the main way and also to the entrance. The first body was articulated around a small courtyard—a usual and well-loved system by Miguel Fisac— containing a brand new parish information office, another one for Cáritas, plus the social care office and some toilettes. These integrated the first row in the building. A bar, the parish hall with independent access from the outside and three classrooms for catechesis also defined the first body of the complex. At the other side of the temple, and also with an orthogonal geometry, was the not-for-celebration parish programme: three offices, a small warehouse, a bureaucratic office and the sacristy linked to the head of the temple although with a further access—around halfway along the nave—in order to facilitate the celebrating priest's ascension from the assembly to the presbytery, a usual gesture of those times. There was also an ante-sacristy, wide and welcoming, as well as a waiting room for the believers in the same plan. In the same zone, making the most of the strong slope of the plot (approximately 7 m), the architect arranged a residential programme of the complex in two lower storeys which serve to communicate the plan of the temple and the main access with the lower, domestic storey. The truth is that in this configuration—the meeting of two distant geometrical families<sup>36</sup>—the first one had a convergent nature and it was associated to the faithful's nave. The second one surrounded it at one side and it was much more orthogonal. It contained the parish programme not intended for celebrations and it could be traced back to Canfranc parish church where it was dormant. However, due to its rural nature and due to its geographical detachment from the main poles of architectural critique of the times, it was never sufficiently valued. Certainly, Fisac followed the insights shown at the Cuenca contest, and planned for the first time in this temple what could be defined as a transversal assembly space, as opposed to a more processional-longitudinal model. This pointed out brilliantly and quite early*

núcleos más importantes de la crítica arquitectónica de la época, no ha sido suficientemente valorado. En efecto, y secundando las intuiciones esbozadas en el concurso de Cuenca, en este templo Fisac planteaba por primera vez lo que podríamos apuntar como un espacio asambleario transversal, frente al modelo más procesional-longitudinal, señalando, en un entendimiento lúcido y precoz de las intenciones renovadoras del Concilio, el camino para las trazas de Santa Ana y otros ejercicios posteriores.

Volviendo al proyecto madrileño, en cuanto a su definición constructiva y siguiendo las que por entonces eran inquietudes poco menos que irrenunciables del arquitecto<sup>37</sup>, el proyecto se concibió en hormigón armado, si bien con una gran riqueza de soluciones, desde los prefabricados de los forjados o las cubiertas, a las fábricas «in situ» de los muros sustentantes. Esta riqueza constructiva, derivada de la voluntad de su autor por encontrar la mayor sinceridad y expresividad del hormigón armado, dotó de una presencia absolutamente original e irrepetible a este conjunto parroquial.

Fisac, arquitecto rabiosamente participante del proyecto moderno, acudía a parámetros experimentables empíricamente para explicar su arquitectura, sabiendo no obstante, que la calidad de cualquier arquitectura se relacionaba con aquel «no se qué» que él mismo llegó a enunciar en su célebre itinerario mental como componente ineludible de cualquier proceso proyectual. Así, temas como la acústica o la iluminación, en su dimensión aparentemente más prosaica, eran referencias habituales en su discurso arquitectónico<sup>38</sup>. No podía ser de otra manera en este proyecto de Santa Ana: «La acústica ha sido el elemento configurador en el aspecto del templo. La iluminación en las diferentes dependencias responde a las características más adecuadas para este tipo de recintos como despachos, aulas, salón de actos, bar, etcétera»<sup>39</sup>.

Pero si esto es así en todos los espacios del complejo, de un modo particularísimo lo es en la nave del templo. Santa Ana consigue apresar el espacio generado por la asamblea convocada a la celebración litúrgica. Un espacio congelado por una envolvente densa, opaca y oscura que se activa precisamente por sus discontinuidades, sus pliegues, sus incisiones, sus rasgaduras: «Se ha buscado una luz cenital suave en toda la zona del presbiterio y cuatro fajas verticales encima de las cuatro puertas de iluminación lateral de la nave. Para que estos ventanales respondan a las exigencias acústicas y de dispersión luminosa necesarias, estas vidrieras son de vidrio normal armado y una celosía de lamas metálicas de aluminio anodizado que forman una dispersión luminosa necesaria tanto en iluminación natural como artificial, y solamente coloreada por el anodizado en oro de la celosía de aluminio del presbiterio o por el anodizado en azul de las vidrieras situadas encima de las puertas de la nave»<sup>40</sup>. En esta detallada descripción puede adivinarse la decantación de la experiencia del autor, tanto en la dimensión constructiva como de la propia ambientación del templo.

No obstante, podría apuntarse con Juan Plazaola —introdutor y traductor del espíritu de la nueva liturgia en nuestro país— que «a esta iglesia





Iglesia parroquial de Santa María Magdalena, Madrid (1966/68).

le queda aún un cierto lastre de concepciones espaciales precedentes al observar la penumbra en la que deja a la comunidad»<sup>41</sup>. El mismo Plazaola explicaba a continuación que «la acción eucarística debiera ser una celebración festiva y jubilosa, y todo el espacio en que se asienta la comunidad y en el que se escucha, reza, lee, canta desfila y se mueve, debiera ser luminoso y alegre expresando la existencia y la vida de una comunidad transida por la vivencia de la Resurrección de Cristo»<sup>42</sup>. De hecho, esta concepción será recogida por Fisac —siempre sensible al espíritu de los tiempos— en algún ejercicio posterior, aunque hay que decir que de menor interés proyectual<sup>43</sup>.

En efecto, desde los primeros tiempos de la capilla del Espíritu Santo para el CSIC, Fisac se había mantenido fiel al llamado «género místico» —«los que concentran la atención de cada uno de los fieles en el altar, usando de los medios que proporciona la forma y la luz, de modo que éste resplandezca en contraste con la penumbra de la nave»— siguiendo la clasificación elaborada por Luis Moya con motivo del concurso de anteproyectos para la iglesia parroquial de San Esteban protomártir, en Cuenca<sup>44</sup>. De hecho, ya en aquella ocasión, Moya utilizaba la capilla del CSIC para ilustrar la descripción del género en cuestión, enmarcándolo en la tradición de muchas iglesias castellanas de nave muy oscura y techumbre baja, con presbiterio de bóvedas altas y grandes ventanales generalmente gótico, de las que suele decirse que este presbiterio fue el principio de una reconstrucción total de la iglesia que no llegó a realizarse. Ejemplar de este género sería la iglesia del Salvador en Úbeda, de Vandelvira; la capilla del Espíritu Santo para el CSIC de Fisac sería otro ejemplo nítido. Este género tendería a favorecer el recogimiento personal por encima de la participación; en él se hace más fácil estar en relación con Dios que con el prójimo.

at the Council's innovative intentions, opening the way to Saint Anne's traces and to later exercises.

Returning to the Madrid project, with regard to its constructive definition and following the architect's almost unswayable interests<sup>37</sup>, the project was made of armoured concrete, though with a rich variety of solutions, ranging from the pre-fabricated forged pieces or covers to the on site manufacture of the supporting walls. This constructive variability, which derived from its author's will to find the greatest sincerity and expressivity of armoured concrete, gave this parish complex an absolutely original and unrepeatable presence.

Fisac was an architect who took a passionate part in the modern project. He empirically resorted to experimentable parameters in order to explain his architecture. He knew, nevertheless, that the quality of architecture is related to a certain something mentioned by him in his famous mental itinerary as a necessary element of any project process. Thus, topics such as acoustics or lighting, in their apparently more prosaic dimension, were usual references in his architectural discourse<sup>38</sup>. It could not be otherwise in Saint Anne's project: «Acoustics has been the defining element in the temple appearance. Lighting at the various areas responds to the fittest characteristics for these rooms, such as offices, classrooms, conference halls, bar, etc.».<sup>39</sup>

This is so at every space in the complex, but even more so at the temple nave. Saint Anne manages to capture the space created by the assembly of believers called to the liturgical celebration. A space frozen by an enveloping, dense, opaque and dark atmosphere which is activated precisely by its discontinuities, its folds, its incisions, its tears: «A mild zenithal light has been sought for the whole of the presbytery and the four vertical strips above the four doors in the nave with lateral lighting. These windows are made of normal armoured glass and a lattice made of anodised aluminium slats in order to respond to the acoustic and light dispersion requirements. They create the necessary light dispersion both with natural and artificial light, only tinted by the golden anodised material of the presbytery aluminium lattice or the blue anodised one from the windows above the doors of the nave»<sup>40</sup>. This detailed description shows the decantation of the author's experience, both in the constructive dimension and in the temple atmosphere.

Nevertheless, we could agree with Juan Plazaola —the presenter and translator of the spirit of



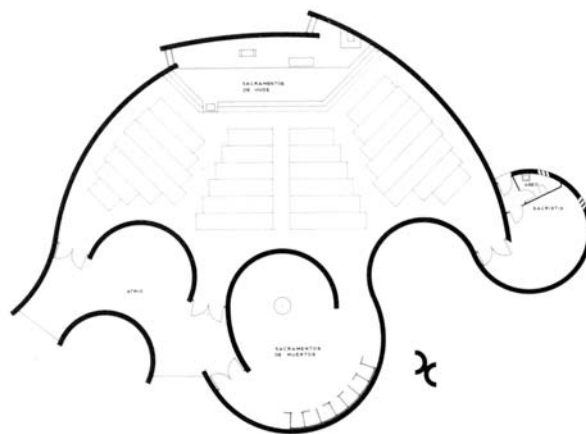
the new liturgy in Spain— that «this church still suffers from the ballast of some previous spatial approaches, particularly when you see that the community has been left in murkiness»<sup>41</sup>. Plazaola explained next that «the Eucharist should be a festive and joyous celebration, and the whole community space, where they listen, pray, read, sing, parade and move, should be clear and cheerful, expressing the existence and the life of a community inspired by the experience of Christ's resurrection»<sup>42</sup>. In fact, this approach will be collected by Fisac —who was always sensitive to the spirit of the times— in a later exercise, although with a less interesting project<sup>43</sup>.

Certainly, from the early times of the CSIC Holy Ghost chapel, Fisac had remained faithful to the so-called mystic genre: «those who focus each believer's attention on the altar, using the means provided by shape and light, so that it dazzles in contrast to the murkiness in the nave»; following Luis Moya's classification on the occasion of the contest for draft projects for Saint Stephen Protomartyr's parish church in Cuenca<sup>44</sup>. In fact, Moya used then the CSIC chapel to illustrate the description of the genre itself, framing it in the tradition of many Castilian churches with very dark nave and low ceiling, and with a tall-domed presbytery and huge (usually) Gothic stained-glass windows. It is usually said that this presbytery was the start of a total reconstruction of the churches that was never accomplished. Saint Saviour's church in Úbeda, by Vandelvira, would be an example of that genre; the CSIC Holy Ghost church by Fisac would be another clear example. This genre would favour personal devotion instead of participation; it becomes easier to relate to God than to your peers.

In this regard, the path followed by Miguel Fisac should be understood as a true ascetic exercise: the way from a relationship between the creatures and their el Creator based on fear and distance, to an understanding of their real divine descent, their familiarity and so their closeness to the same God. Nevertheless, this dimension, worth mentioning at this point, raises spiritual issues which go beyond the purposes of this paper.

Saint Anne's plans should have been on Miguel Fisac's professional studio desk together with those belonging to projects of the same type: Saint Mary Magdalene's parish at Madrid Santamarca pole, Santa Cruz of Oleiros, A Coruña or the church project for the Dominican mission in Formosa, all of them informed by similar spatial criteria though each of them was touched by some specificity.

At a particularly fruitful period in the career of the architect from La Mancha, Fisac received

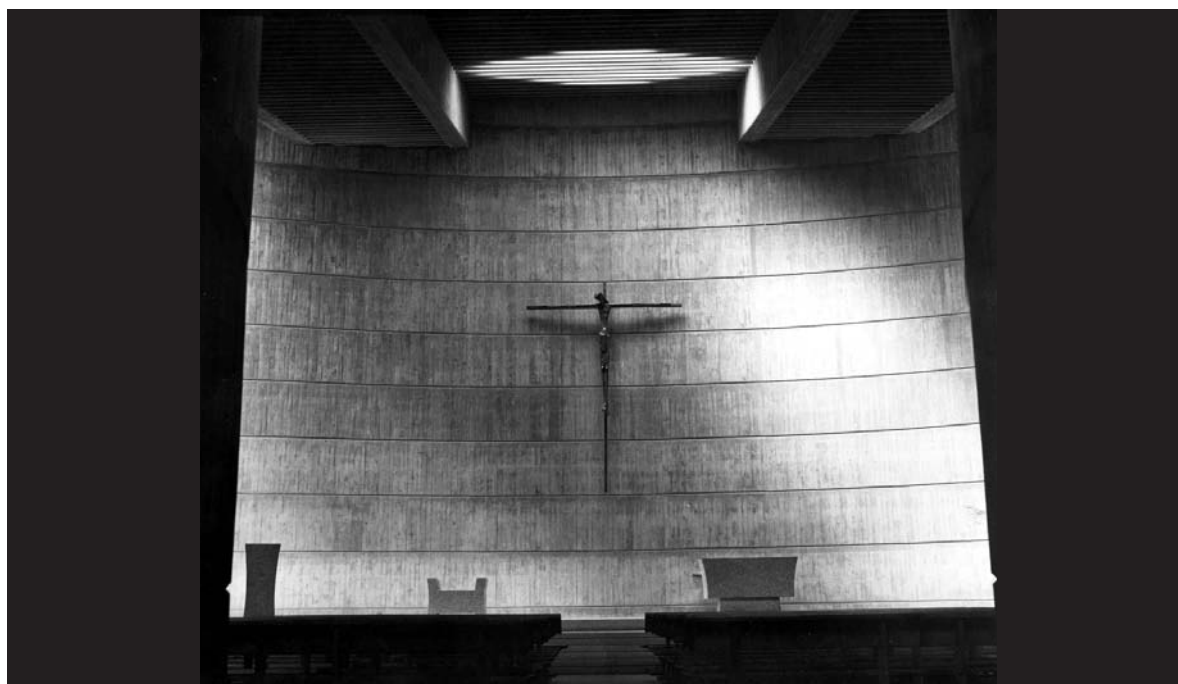


Iglesia para la misión dominicana de Formosa, Taiwan (1966). Proyecto.

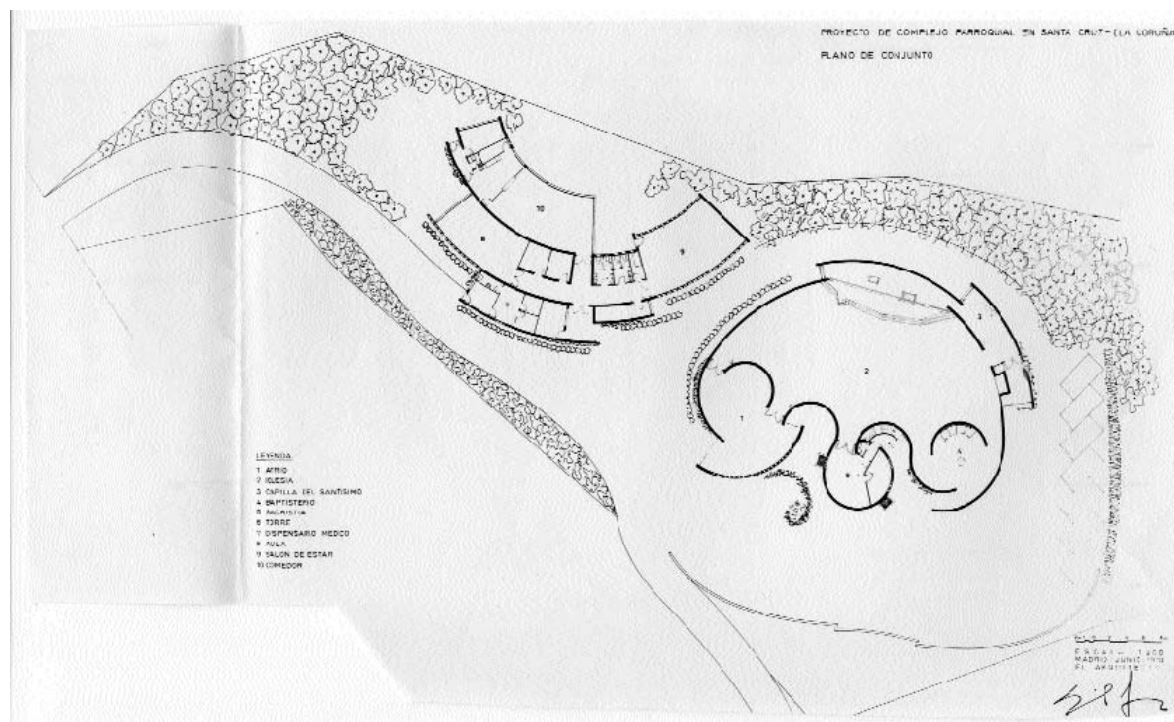
En este sentido habría que entender el camino seguido por Miguel Fisac como un verdadero ejercicio ascético: el camino desde una relación de la criatura con su Creador basada en el temor y la distancia, hasta el entendimiento de su verdadera filiación divina, de su familiaridad y por tanto su proximidad con aquel mismo Dios. No obstante, ésta es una dimensión que, aunque conviene señalar en este punto, plantea cuestiones de índole espiritual que superan con mucho las ambiciones de este texto.

Sobre los tableros del estudio profesional de Miguel Fisac debieron coincidir los planos de Santa Ana con los de otros proyectos del mismo tipo: las parroquias de Santa María Magdalena en el madrileño polígono de Santamarca, la de Santa Cruz de Oleiros en A Coruña o el proyecto de iglesia para la misión dominicana en Formosa, todos ellos informados con criterios espaciales análogos aunque tocados, cada uno de ellos, por alguna especificidad.

En un momento especialmente prolífico en la carrera del arquitecto manchego, Fisac recibió un encargo análogo —un conjunto parroquial urbano— esta vez en A Coruña, donde propuso una variante de la solución de Santa Ana. Se trataba del proyecto de la iglesia y centro parroquial de Santa Cruz de Oleiros, conjunto que se asoma bellamente sobre la bahía coruñesa. Constituido por la iglesia como pieza protagonista, con su campanario vertical —contraste del conjunto— y la guardería-dispensario médico en un edificio independiente, forma un solo conjunto arquitectónico concebido como sucesión de recintos engendrados por muros de traza curva. Como queda dicho, conceptualmente se trata de una variante donde Fisac afina la gramática de sus hormigones y explora variaciones propias de un virtuoso. Se trata de un tema que domina, pero en el que siempre encuentra nuevos retos. Espacialmente Fisac avanza poco en esta bellísima obra gallega, dejando, no obstante y una vez más, un testimonio construido de su madurez arquitectónica.



Complejo parroquial de Santa Cruz de Oleiros, A Coruña (1966/71).



*a similar assignment: an urban parish complex in A Coruña, for which he proposed a variant of Saint Anne's. This was the church and parish centre project of Santa Cruz of Oleiros, a building beautifully leaning out of the A Coruña bay. The church is the protagonist piece with a vertical belfry for contrast and the crèche-medical ward in an independent building, it integrates a single architectural unit conceived as a succession of precincts created by curved walls. As it was said, conceptually it was a variant where Fisac polished his concrete grammar and explored variations like a virtuoso. He is a master of the subject who always finds new challenges in it. Fisac did not make many spatial innovations in this beautiful Galician work, however, it is once more a constructed testimony of his architectural ripeness.*

### Requiem

*During the 70s, the same Fisac who had experienced an extraordinary popularity for a Spanish architect in the 50s and 60s had to face several years of few projects and a certain social exclusion. The architect resorted to his religious avatars in order to explain that circumstance. Perhaps he thought that his peculiar wandering through the world of construction-associated techniques and structures was less important than it really was, because he was detached from the Spanish industry of the time. The truth is that those approaches, together with his particular idiosyncrasy, led him to a progressive isolation from which he would only recover in his final years, though not as much as he would have desired, thanks to new projects and works.*

*Thus, during the 70s, there is only news of some intervention on some of his previous works, such as the Dominican cemetery of Teologado in Alcobendas, as well as a series of refurbishments in La Mancha<sup>45</sup>, which certainly shows the precarious standing of his studio. You have to wait until the 80s in order to continue with the history of Miguel Fisac's churches, though not with the same scope of the 50s or 60s.*

*Certainly, at the threshold of the new decade, Fisac was assigned the project for a religious facility, this time for a Carmelite community in northern Madrid. It is unavoidable to compare it to the planning of the main facilities planned for the Dominicans in the 50s. Nevertheless, time had elapsed transforming many of the conditions which were then valid but, 30 years later, appeared obsolete and not feasible. Neither the Church, nor society, nor the architect was the same. In fact, the Church had experienced a certain «aggiornamento», following the expression and will of the so-called Good Pope John XXIII. The*

## RÉQUIEM

Durante la década de los setenta, el mismo Fisac que había vivido una popularidad extraordinaria para un arquitecto en la España de los años cincuenta y sesenta, debió enfrentarse a años de falta de encargos y de un cierto ostracismo social. El arquitecto acudía a sus avatares religiosos para explicar esta circunstancia, tal vez concediendo menos importancia de la debida a su peculiar deambular por el mundo de las técnicas asociadas a la construcción y a las estructuras, despegándose de la realidad de la industria española de la época. Lo cierto es que estos planteamientos, junto a su particular idiosincrasia, le condujeron a un progresivo aislamiento del que sólo fue recuperado en los últimos años de su vida, y ya nunca de la manera que él hubiera deseado, a través de encargos y de obras.

Así, durante la década de los setenta sólo tenemos noticias de alguna intervención en obras suyas anteriores, como el cementerio dominico del Teologado de Alcobendas, y una serie de restauraciones en el entorno geográfico manchego<sup>45</sup>, lo que en efecto revela la precariedad laboral de su oficina. Habría que esperar a la década de los ochenta para retomar la historia de las iglesias de Miguel Fisac, y ello con un alcance que ya nunca sería el de los años cincuenta o sesenta.

En efecto, al filo de la nueva década, Fisac fue requerido para proyectar un conjunto religioso, esta vez para una comunidad carmelita en el norte de Madrid. La comparación con el planteamiento de los grandes conjuntos proyectados en la década de los cincuenta para los dominicos resulta inevitable. No obstante, el inexorable paso del tiempo había transformado muchas de las condiciones que entonces eran válidas, y que treinta años después resultaban obsoletas e inviables. Ni la Iglesia, ni la sociedad, ni siquiera el arquitecto, eran los mismos. En efecto, la Iglesia había experimentado un cierto «aggiornamento», siguiendo la expresión y la voluntad del «Papa bueno» Juan XXIII. Los principios del Concilio Vaticano II se encontraban en proceso de traducción a la práctica común. La sociedad española se encontraba en plena transición democrática, con todo lo que ello llevó consigo de cambio de mentalidad y costumbres. Finalmente, Fisac —como se ha señalado más arriba— venía de sufrir su particular travesía por el desierto, después de años de precariedad laboral y olvido.

El encargo de Nuestra Señora de Altamira responde a un complejo parroquial en un barrio-dormitorio de la periferia de la ciudad. El hecho de que la parroquia estuviera encomendada a una orden religiosa y no a la Iglesia secular se traduciría únicamente en la necesidad de incorporar una pequeña residencia para los religiosos. Por lo demás, el arquitecto propuso un ejercicio de gran sencillez, alejado de la tensión plástica y de los vehementes planteamientos de otras épocas. Así, el proyecto carece del vigor de otros ejercicios y parece concentrarse en el juego geométrico sobre el presbiterio para responder a las solicitudes espaciales hechas por los carmelitas.

En palabras del mismo arquitecto, «los PP. Carmelitas tenían una idea muy clara del programa que querían desarrollar y que difería de otros más





Reforma de la ermita del Santísimo Cristo Salvador del Mundo, Calzada de Calatrava (Ciudad Real, 1976). A la izquierda, el arquitecto en un andamio confeccionando un encofrado flexible. A la derecha, el pórtico terminado.

convencionales (...): por un lado querían que, si asistían pocos fieles a los actos litúrgicos, no diera la desagradable impresión de estar vacía y si asistían muchos cupieran (...) Diseñé un espacio geométrico, cúbico —de caja de zapatos que llamo yo— para conseguir tres espacios prismáticos triangulares neutros que se pueden o no utilizar»<sup>46</sup>. En efecto, esta expresa voluntad explica con precisión el despliegue espacial del templo, muy alejado de las estrategias polarizadas que caracterizaron las arquitecturas anteriores de este autor en este género.

Por otra parte, cabe abrir aquí un paréntesis de reflexión en torno al planteamiento figurativo requerido al arquitecto. En efecto, los religiosos «querían que el ambiente fuera el de una reunión festiva y comunitaria de fieles, huyendo de penumbras, recibimiento e imagería penitencial. El recinto debía estar presidido por la figura de Cristo Resucitado»<sup>47</sup>. Esta opción figurativa admite una lectura teológica más profunda. Se trataría de acentuar el atractivo de la gloria inherente a la Resurrección frente al temor inspirado por el dolor de la Pasión. Más recientemente —y frente a la serie de Crucificados de Pablo Serrano que, de alguna manera, podrían identificar la imagería moderna española de los años cincuenta y sesenta—, el joven escultor Javier Martínez Pérez —becario en la Academia Española de Bellas Artes de Roma en 1997— ha producido ya una pequeña serie de Cristos resucitados, entre otros, para el complejo parroquial de Collado-Villalba (Madrid), de Ignacio Vicens y José Antonio Ramos, y para el centro parroquial de San Simón de Rojas en Móstoles, también en Madrid, de Miguel Ángel Santibañez Llinás.

Finalmente —y volviendo al conjunto carmelitano de Fisac—, este proyecto decanta otra de las obsesiones presentes en su última obra. Se trata de la prefabricación como paradigma constructivo. En este caso sería llevada al cerramiento de fachada mediante una pieza de hormigón donde

principles of the II Vatican Council were being translated to the common practice. The Spanish society was going through its transition to democracy, with everything it entailed as regard a change of minds and habits. Finally, Fisac—as it was already mentioned— had suffered his own journey through the desert after years of labour instability and oblivion.

The assignment for Our Lady of Altamira responds to a parish complex in a working-class district in the outskirts of the town. The fact that the parish was commended to a religious order instead of the secular Church would only mean that it was necessary to build a small residential hall for the monks. Otherwise, the architect put forward a very simple exercise, one that was detached from the plastic tension and from the vehement approaches of past epochs. Thus, the project lacks the strength of other exercises and seems to concentrate in the geometrical game with the presbytery in order to respond to the Carmelites' spatial requirements.

In his own words: «The Carmelites had a very clear idea of the programme they wanted to develop and that differed from other more conventional ones (...): on the one hand, if few believers attended the liturgical celebrations, they did not want the church to look empty, and if a lot of them came, there should be enough room for them (...) I designed a geometrical, a cubic space, like a shoe-box, in order to achieve three neutral triangle prismatic spaces which can be used or not»<sup>46</sup>. Certainly, this explicit will accurately explains the spatial arrangement of the temple, which is very far away from the polarised strategies that characterised the author's previous architectures in this genre.

On the other hand, a reflection could be made on the figurative approach requested of the architect. In fact, the religious men wanted «the atmosphere to be that of a festive community gathering of the faithful, escaping from half-lights and penitential imagery. The precinct should be presided by a sculpture of the resurrected Christ»<sup>47</sup>. This figurative option allows a deeper theological reading. It would have the purpose of highlighting the glory appertaining to the resurrection as opposed to the fear inspired by the Passion. More recently, and in contrast to the crucified Christs by Pablo Serrano which, somehow, could identify modern Spanish religious sculpture from the 50s and 60s, the young sculptor Javier Martínez Pérez —grantee at the Spanish Academy of Fine Arts of Rome in 1997— had already created a small series of resurrected Christs, some of them for the Collado-Villalba parish complex (Madrid), others by Ignacio Vicens and José Antonio Ramos,



*and others for Saint Simon de Rojas parish centre in Móstoles, also in Madrid, by Miguel Ángel Santibáñez Llinás.*

*Finally, and going back to the Carmelites' building by Fisac—, this project portrays another obsession present in his last works: pre-fabrication as a constructive paradigm. This would be applied to the façade closing by means of a concrete piece where the author would sign by means of a soft shuttering treatment. This formula provides the building with a particular vibration, although it would be just anecdotic if it wasn't for all the personal research it entailed.*

*Time has gone by, and Fisac's Altamira complex shows more serene, less belligerent than in the immediate post-council years. This work has hardly a dramatic load, is clearer though less intense than most of the previous ones. At this small Madrid parish, Fisac appears to be tired of fighting; he does not give up but does not fight the way he used to in past times. Just like many other architects who have reached an undoubted but heterodox maturity, it could be said that Fisac is detached from the beauty of his last works. He does not need to prove his worth to anybody, he has almost said it all and this work only shows some personal traits which are almost anecdotic. The former discussion about the believers' arrangement around the altar is overcome by the lack of them. The mystical genre described by Moya according to the space lighting is obsolete in favour of an indiscriminate entry of light in the precinct, as a result of the proprietors' wish to manifest the glory of resurrection. The concrete bones are replaced with «vierendeel» ones which make the structure cheaper. The formal organics of the past is substituted by a much more restrained option. The former monumental scale is replaced with an almost domestic one, in a process that started many years ago.*

*Finally, the story of the small church of Pumarejo de Tera (Zamora) is a memorable one. Fisac was almost acclaimed to rebuild his former parish. The architect would always keep a warm memory of this occasion, since it meant for him an example of humanity which was a concept treasured by him throughout his whole life: «The execution of this church is the most beautiful sociological phenomenon I have experienced in my long career. The church in the Zamora small-town had collapsed and the major had told a dear friend of mine, Doctor Ramos de Castro, that the parishioners would be thrilled if I could build the new church.*

*»After many anecdotes and with my own reconsideration and some explanations on how to put up walls, every inhabitant, the men setting*

el arquitecto estamparía su firma mediante un tratamiento con un encofrado blando. Esta fórmula confiere una vibración particular al conjunto, si bien podría no pasar de la categoría de anécdota si no fuera por lo que significa de investigación personal de su autor.

Ha pasado el tiempo, y en el complejo de Altamira Fisac se nos muestra más sereno, menos beligerante que en los inmediatos años del postconcilio. Se trata de una obra sin apenas carga dramática, mucho más luminosa aunque también menos intensa que la mayoría de las obras anteriores. En esta pequeña parroquia madrileña, Fisac se nos antoja cansado de la pelea; no se rinde, pero tampoco planta la batalla de otros tiempos. A imagen de otros arquitectos que han alcanzado una madurez incuestionable aunque heterodoxa, podría decirse que Fisac se desentiende de la belleza de sus últimas obras. A estas alturas no necesita demostrar nada a nadie, ya lo ha dicho casi todo y en esta obra sólo apunta aspectos que, por personales, resultan casi anecdóticos. La antigua discusión de la mejor ordenación de los fieles alrededor del altar queda superada ante la carencia de fieles. El género místico —descrito por Moya en función de la iluminación del espacio— queda obsoleto ante la entrada indiscriminada de luz en el recinto, consecuencia del deseo de la propiedad de manifestar la gloria asociada a la Resurrección. Los huesos de hormigón son sustituidos por vigas «vierendeel» que abaratan la estructura. El organicismo formal de otra época es sustituido por una opción mucho más contenida. La antigua escala monumental es sustituida —en un proceso iniciado muchos años antes— por una escala casi doméstica.

Finalmente, resulta absolutamente memorable la historia de la pequeña iglesita de Pumarejo de Tera, en la provincia de Zamora, donde Fisac fue requerido casi por aclamación para reconstruir la que fuera su parroquia. El arquitecto guardó siempre una cariñosa memoria de esta ocasión por lo que tuvo de muestra de humanidad, un concepto especialmente valorado por Fisac a lo largo de toda su vida: «La ejecución de esta iglesia es el fenómeno sociológico más bonito que he vivido en mi dilatada vida profesional. La iglesia del pequeño pueblo zamorano se había hundido y su alcalde había comentado a mi querido amigo el doctor Ramos de Castro la ilusión que le haría a los vecinos que yo les hiciera la nueva iglesia.

»Después de diversas anécdotas y con mi personal replanteo y explicaciones sobre la manera de hacer muros, todos sus habitantes, hombres para asentar las piedras de pedernal y mujeres y niños para hacer el mortero, ejecutaron los muros y se remató la totalidad de la obra.

»Mi nombramiento como hijo adoptivo del lugar fue, sin duda, uno de los más entrañables honorarios que he recibido»<sup>48</sup>.

Esta experiencia participativa y de contacto directísimo con los futuros usuarios, la construcción y los materiales, cierra de alguna manera un ciclo. Siempre que se trataba de la construcción de su primera obra —la capilla del CSIC—, Fisac evocaba sus explicaciones a los albañiles, subido en lo alto de los andamios, recurriendo a una naranja



Iglesia parroquial, Pumarejo de Tera (Zamora, 1984).



para explicar la geometría y la construcción de las bóvedas vaídas. Con orgullo refería como, en última instancia y ante la falta de pericia de los obreros, él mismo las había trazado y construido. En Pumarejo de Tera el arquitecto volvió a los andamios —cerrando, en efecto, aquel ciclo— para formar a sus obreros-construtores, aunque en esta ocasión no fueran profesionales.

Es posible que en aquellos días felices de Zamora, el arquitecto reflexionase que si lo que las reformas conciliares pretendían era la participación de los fieles, ninguna de sus obras lo había conseguido tanto como aquella en la que la obligada autoconstrucción ante la falta de recursos consiguió la identificación de los fieles con su templo.

Por otra parte, también en esta pequeña obra rural Fisac alcanzó —puede que como en ninguna otra— otro de los anhelos constantes de su carrera: lo que él mismo denominaba la humanización de la arquitectura. Cuando después de sus viajes para conocer de primera mano las arquitecturas de los maestros del Movimiento Moderno, Fisac explicaba su personal insatisfacción con aquellos modelos, hablaba precisamente de la ausencia de aquel valor.

Después de estas últimas experiencias —plenas de satisfacciones personales, casi íntimas, pero también de renunciaciones y puede que de amargura profesional—, Miguel Fisac aún tuvo tiempo de entonar un postrero canto del cisne en el terreno que nos ocupa. Tuvo lugar en la iglesia de la urbanización Torre Güil en Murcia, proyectada y construida en fecha tan tardía como 1991. Cerrada su oficina del Cerro del Aire y casi abandonada la práctica profesional, Fisac fue requerido para un último ejercicio en un contexto de casi nulo carácter y con unas condiciones de gran libertad creativa, aunque relativamente escasos recursos materiales. Para su ejecución Miguel Fisac contó con el arquitecto Emilio Vicedo, quien recogía

*down the flint stones and the women and children making the mortar, helped in executing the walls and the whole work was accomplished.*

*»My being appointed as adopted son of the place was certainly one of the warmest awards I ever got»<sup>48</sup>.*

*This experience of participation and very direct contact with the future users, building and materials somehow completed a cycle. Whenever he referred to the construction of his first work, the CSIC chapel—, Fisac would recall his explanations to the masons, perched on the scaffolding, he used an orange in order to explain the geometry and construction of domes with four vertical plans. vaídas. He was proud to explain how, as a last resort and given the masons' lack of skills; he had drawn and made them himself. In Pumarejo de Tera the architect returned to the scaffolding, thus closing that cycle, in order to train his workers-builders, though they were not professionals then. Possibly during those happy days in Zamora, the architect could reflect upon the fact that if the council's reforms aimed at the participation of the faithful, none of his works had achieved it as well as that one, in which the compulsory self-construction caused by a lack of resources got the faithful to identify themselves with their temple.*

*On the other hand, it is true that Fisac achieved with this small rural work —maybe better than with any other— another constant craving in his career: what he called the humanisation of architecture. When Fisac explained his discontent with the architecture of the Modern Movement masters after his trips where he got acquainted*

with them, he was precisely referring to the lack of that value.

After these last experiences —crowded with personal, almost intimate satisfaction, but also with renunciation and maybe professional bitterness— Miguel Fisac still had time for a last swan's chant in his field. That happened at the church of Torre Güil condo in Murcia, projected and built as late as 1991. His Cerro del Aire studio had been closed down and his professional practice almost abandoned when Fisac was requested to make one last exercise in a context of practically zero personality but with a huge creative freedom, though with relatively scarce material resources. Miguel Fisac had the support of architect Emilio Vicedo, who would compile the master's ideas and drafts and turn them into the execution project, thus testing the type of collaboration to be used by the architect from La Mancha since the final closure of his professional studio during the 80s.

This was a basic parish complex measuring hardly 400 square meters and located at a condo in the outskirts of Murcia. With an elementary asymmetric nave, a sacristy and a conference hall, all of this was articulated through a small triangle court, however, its interest lies in the constructive system: «The whole of the walls and cover have been made with a concrete slab of uniform thickness, shuttered with prefabricated with wooden panels wrapped in a plastic layer providing a bright and polished texture of top quality»<sup>49</sup>.

Nevertheless, compared to the Pumarejo case, Fisac kept a relative distance from the project execution. He paid few visits to the work; he was physically impaired and aware of the fact that his time was almost done. In his last few years, being aware of this fact, he relativised his interest in architecture and was intent —together with her life-companion, Ana María— on a spiritual quest in preparation of his own death, seen as a meeting with the one for who he had projected the most important collection of sacred spaces of the Spanish 20th century:

*«I feel impatient, as if I was about to set off in a desired trip.*

*»And that is not because I intend to go anywhere, but death will come looking for me, with no dark reference to the Parches, without the evil Athropos cutting off my life rope and thus ending it all. It is me who will be waiting for the good death which comes to help me move on from this life to the next one.*

*»Full of hope that I will see the Lord, that he loves me and waits for me»<sup>50</sup>.*



Iglesia parroquial de la urbanización Torre Güil, Murcia (19991).

las ideas y los croquis del maestro trasformándolos en el proyecto de ejecución, ensayando así el tipo de colaboración que el arquitecto manchego utilizaría desde el cierre definitivo de su oficina profesional durante la década de los ochenta.

Se trata de un elemental complejo parroquial de apenas cuatrocientos metros cuadrados situado en una urbanización de las afueras de Murcia. Dotado de una elemental nave asimétrica, sacristía y salón de actos, todo ello articulado a través de un mínimo patio triangular, su interés reside en su sistema constructivo: «Se ha ejecutado la totalidad de muros y cubierta con una losa de hormigón armado de espesor uniforme, encofrada con paneles prefabricados de madera revestidos con una membrana de plástico que proporciona una textura brillante y pulida de gran calidad»<sup>49</sup>.

No obstante, frente al caso de Pumarejo, Fisac se mantuvo relativamente distante de la ejecución de este proyecto, acudiendo en contadas ocasiones a la obra, físicamente limitado y consciente de que su tiempo estaba casi cumplido. Consecuencia de esta conciencia fueron sus últimos años en los que, relativizando su interés por la arquitectura, acentuó su empeño —compartido con su compañera de toda la vida, Ana María— en una búsqueda espiritual, preparación de su propia muerte, entendida como encuentro con Aquél para quien había proyectado la más importante colección de espacios sacros del siglo XX en el ámbito español:

*«Me siento impaciente, como si de un deseado viaje se tratara.*

*»Y no porque piense marcharme yo a ninguna parte, sino que será la muerte la que a buscarme venga, sin lóbregas referencias a las Parcas, sin la malvada Átropos cortando el hilo de mi vida con lo que todo acaba. Sino esperando yo a la buena muerte, que a ayudarme viene a pasar de esta vida a la otra.*

*»Lleno de esperanza de que veré al Señor, que me espera y me ama»<sup>50</sup>.*

4

Almagro 18 de junio de 2006

Querido Eduardo:  
 He venido a Ciudad Real donde le han dado  
 un homenaje preciso a Miguel.  
 Y desde aquí quiero contestarte:

La verdad es que Miguel pasó al otro  
 lado dulcemente. Él estaba muy  
 preparado y muy dispuesto.  
 Habíamos hablado durante muchas horas  
 y muchos días de lo que era la muerte.  
 Miguel me explicaba que sólo se trataba  
 de salir del cuerpo, y por tanto no tenía,  
 ya, ni espacio ni tiempo.  
 Miguel estaba seguro que después estaría  
 más vivo que nunca.  
 "Espero no dudar y dar este paso bien",  
 me decía. Y lo hizo francamente bien.  
 Gracias por tus líneas tan sentidas  
 y un abrazo de

Ana María



*In order to finish my presentation, I would like to share with you the letter sent to me by Ana María as response to my condolences:*

Almagro, 18 June 2006

Dear Eduardo:

*I have come to Ciudad Real where they have paid a beautiful tribute to Miguel.*

*And I would like to answer you from here:*

*The truth is that Miguel moved on to the other side sweetly. He was quite ready and well-disposed. We had spoken for many hours and days about what death is. Miguel explained to me that it was just leaving your body behind, and, as result, having no more space or time.*

*Miguel was sure that later he would be more alive than ever.*

*«I hope that I will not hesitate and will take this step fine», he told me. And he did really well.*

*Thanks for your deeply felt lines, and hugs from*

Ana María

Para terminar mi intervención, quiero finalmente compartir con vosotros la carta que en contestación a mi pésame me escribió Ana María:

Almagro, 18 de junio de 2006

Querido Eduardo:

He venido a Ciudad Real donde le han dado un homenaje precioso a Miguel.

Y desde aquí quiero contestarte:

La verdad es que Miguel pasó al otro lado dulcemente. Él estaba muy preparado y muy dispuesto. Habíamos hablado durante muchas horas y durante muchos días de lo que era la muerte. Miguel me explicaba que sólo se trataba de salir del cuerpo, y por tanto no tener, ya, ni espacio ni tiempo.

Miguel estaba seguro que después estaría más vivo que nunca.

«Espero no dudar y dar este paso bien», me decía. Y lo hizo francamente bien.

Gracias por tus líneas tan sentidas, y un abrazo de

Ana María

<sup>1</sup> Certainly, the jury was integrated by José Ignacio Linazasoro Rodríguez, Víctor López Coteló, Rafael Manzano Martos and Salvador Pérez Arroyo, and they considered that the architect from Daimiel merited the award thanks to the top quality of his work and, in particular, due to his extremely important contribution to Spain's religious architecture.

<sup>2</sup> Juan Plazaola Artola, «Miguel Fisac. El afán de crear», *Ars Sacra*, 2 (1997), pág. 12.

<sup>3</sup> Miguel Fisac Serna, «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989), Monographic issue, pág. 9.

<sup>4</sup> «Thus, in that genre, we may recall plenty of Castilian churches with very dark naves and low ceilings, with presbyteries with high domes and huge windows, generally Gothic ones. They usually say that this presbytery was the start of a total reconstruction of the church which was never made. Whether these stories are true or not, the reality is that this type of temple was deliberately made in the 16th century in the Saviour, in Ubeda, with the plan conceived as a unit, and in Renaissance forms, by Vandelvira. This was not a single case. Fisac's Holy Ghost church is a recent evidence of that». (Luis Moya Blanco, in *Several authors, «Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir. Cuenca», *Arquitectura*, 25 (1961), pág. 13-51.*

<sup>5</sup> «The idea of placing the dome above the altar is followed in many Romanesque temples. This is the configuration of the Confession altar in Rome's Saint Peter and, in Spain, among many examples; we could quote the Granada cathedral and the primitive project for Valladolid cathedral» (Miguel Fisac Serna, «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 78 (1948), pág. 199).

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 205-206.

<sup>7</sup> It is scarcely known that architect Ricardo Fernández Vallespín, Fisac's mentor in his first professional steps, had made a similar trip which undoubtedly inspired that of the architect from La Mancha: «In the months of March and April 1947, he travelled to Switzerland, Holland, the Scandinavian countries and England. He visited the cities of Basil, Bern, Geneva, Zurich, Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, Copenhagen, Gothenburg, Stockholm and London. This European tour is very important for the historiography of Spanish architecture, given that, except for Pedro Muguruzza who went to Sweden on an official visit as General Manager of Architecture at the Latin-American Architecture Exhibition, it was the first trip by a Spanish architect registered after the civil war through those countries». Eduardo Delgado Orusco and Carlos San Antonio Gómez, «La arquitectura de Ricardo Fernández Vallespín para el CSIC o la imposible modernidad de los cuarenta» en: Varios autores, «Los brillantes 50. 38 proyectos», Euns, Pamplona, 2004; pág. 132-143.

<sup>8</sup> Cf. «Lo clásico y lo español», *Revista Nacional de Arquitectura*, 78 (1948), pág. 197-198; «Las tendencias estéticas actuales», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 9 (1948), pág. 21-25; «Estética de Arquitectura», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 11 (1949), pág. 13-14; «Orientaciones y desorientaciones de la Arquitectura religiosa actual», *Árbor*, 39 (1949), pág. 379-390 y «Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 13 (1950), pág. 9-11. In this regard, please note that the Bulletin of the General Directorate of Architecture became, at least since 1947, a meeting point for those unhappy with the stagnation of Spanish architecture. Gabriel Alomar, Francisco Cabrero, José María Sostres or Francisco Mitjans, together with Miguel Fisac, among others, were the ones who expressed their discontent.

<sup>9</sup> These were the manifesto signatories: Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto Moreno, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero and Secundino Zuazo.

<sup>1</sup> En efecto, el jurado integrado para la ocasión por José Ignacio Linazasoro Rodríguez, Víctor López Coteló, Rafael Manzano Martos y Salvador Pérez Arroyo consideró al arquitecto de Daimiel merecedor del galardón por la alta calidad de su obra y, muy especialmente, por su importantísima aportación a la arquitectura religiosa de nuestro país.

<sup>2</sup> Juan Plazaola Artola, «Miguel Fisac. El afán de crear», *Ars Sacra*, 2 (1997), pág. 12.

<sup>3</sup> Miguel Fisac Serna, «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989), Número monográfico, pág. 9.

<sup>4</sup> «Así, de ese género pueden recordarse muchas iglesias castellanas de nave muy oscura y techumbre baja, con presbiterio de bóvedas altas y grandes ventanales, generalmente gótico, de las que suele decirse que este presbiterio fue el principio de una reconstrucción total de la iglesia que no llegó a realizarse. Sean o no ciertas tales historias, la realidad es que en el siglo XVI se hizo deliberadamente esta forma de Templo en el Salvador, de Úbeda, con plano concebido como una unidad, y en formas del Renacimiento, por Vandelvira. Y no quedó como caso único. La iglesia del Espíritu Santo, de Fisac, es prueba reciente de ello» (Luis Moya Blanco, en Varios autores, «Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir. Cuenca», *Arquitectura*, 25 (1961), pág. 13-51.

<sup>5</sup> «Esta idea de colocar la cúpula sobre el altar es el seguido en muchos templos románicos. Es la disposición que tiene el altar de la Confesión de San Pedro de Roma, y, en España, entre otros ejemplos, se pueden citar el de la Catedral de Granada y el proyecto primitivo de la Catedral de Valladolid» (Miguel Fisac Serna, «Iglesia del Espíritu Santo, en Madrid», *Revista Nacional de Arquitectura*, 78 (1948), pág. 199).

<sup>6</sup> *Ibidem*, pág. 205-206.

<sup>7</sup> Resulta poco conocido que el arquitecto Ricardo Fernández Vallespín, mentor de Fisac en sus primeros pasos profesionales, había realizado un viaje análogo, indudablemente inspirador del propio arquitecto manchego: «En los meses de marzo y abril de 1947, viajó a Suiza, Holanda, los países escandinavos e Inglaterra. Visitó las ciudades de Basilea, Berna, Ginebra, Zurich, Amsterdam, Rotterdam, Haarlem, Copenhague, Goteborg, Estocolmo y Londres. Este periplo europeo tiene una gran importancia para la historiografía de la arquitectura española ya que, con la excepción de Pedro Muguruzza que fue a Suecia en visita oficial como Director General de Arquitectura a la Exposición Iberoamericana de Arquitectura, es el primer viaje, posterior a la Guerra Civil, del que se tenga constancia de un arquitecto español por esos países». Eduardo Delgado Orusco y Carlos San Antonio Gómez, «La arquitectura de Ricardo Fernández Vallespín para el CSIC o la imposible modernidad de los cuarenta» en: Varios autores, «Los brillantes 50. 38 proyectos», Euns, Pamplona, 2004; pág. 132-143.

<sup>8</sup> Cf. «Lo clásico y lo español», *Revista Nacional de Arquitectura* 78 (1948), pág. 197-198; «Las tendencias estéticas actuales», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 9 (1948), pág. 21-25; «Estética de Arquitectura», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 11 (1949), pág. 13-14; «Orientaciones y desorientaciones de la Arquitectura religiosa actual», *Árbor*, 39 (1949), pág. 379-390 y «Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual», *Boletín de la Dirección General de Arquitectura*, 13 (1950), pág. 9-11. En este sentido, cabría apuntar que el Boletín de la Dirección General de la Arquitectura se constituyó, desde al menos 1947, en punto de encuentro para los «descontentos» con la situación de estancamiento de la arquitectura española. Gabriel Alomar, Francisco Cabrero, José María Sostres o Francisco Mitjans, junto a Miguel Fisac, entre otros, fueron las firmas que manifestaron aquel desencanto.

<sup>9</sup> Los firmantes del manifiesto fueron: Rafael Aburto, Pedro Bidagor, Francisco Cabrero, Eusebio Calonge, Fernando Chueca, José Antonio Domínguez Salazar, Rafael Fernández Huidobro, Miguel Fisac, Damián Galmés, Luis García Palencia, Fernando Lacasa, Emilio Larrodera, Manuel López Mateos, Ricardo Magdalena, Antonio Marsá, Carlos de Miguel, Francisco Moreno López, Juana Ontañón, José Luis Picardo, Francisco Prieto Moreno, Mariano Rodríguez Avial, Manuel Romero y Secundino Zuazo.

Sobre la «relativa» transcendencia del «Manifiesto» en la cultura y subsecuentes realidades arquitectónicas españolas, no encuentro mejor explicación que la del ensayo «La visión arquitectónica de la Alhambra: el manifiesto de 1953», de Ángel Isac, publicado en la reedición del «Manifiesto de la Alhambra» a cargo de la Fundación Rodríguez-Acosta y la Delegación de Granada del Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental (Granada, 1993).

<sup>10</sup> «Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual», cit., pág. 9-11.

<sup>11</sup> En efecto, se trata de un modelo formal importado de los templos realizados por autores como Dominikus Böhm o Rudolf Schwarz. Precisamente para este último autor, aquella fórmula es una de las derivadas de sus investigaciones teóricas, realizadas varios años antes de la mano del filósofo y teólogo Romano Guardini. Esas investigaciones fueron recogidas en su libro «Vom Bau der Kirche» (Schneider, Heidelberg, 1947 (1932)).

<sup>12</sup> De ser así, este conocimiento habría sido a través de alguna publicación, ya que su célebre viaje a los países nórdicos —Suecia y Dinamarca—, que además incluyó a Francia, Suiza y Holanda en su recorrido, no se produjo hasta noviembre-diciembre de ese mismo año.

<sup>13</sup> Entre los primeros arquitectos seguidores de este recurso —además de Asís Cabrero y Rafael Aburto con su proyecto de «Catedral para Madrid»— se encuentran José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota y Fernando Cavestany, sorprendentemente los tres ligados al Instituto Nacional de Colonización, donde por primera vez pusieron en práctica este recurso. Fernández del Amo en sendos proyectos rechazados para Torres de Salinas —mayo y diciembre de 1951—; Sota en la iglesia parroquial —esta vez sí construida— del poblado de Esquivel —el proyecto del templo es de octubre de 1952—; y Cavestany en la iglesia parroquial de Estella del Marqués —diciembre de 1953—.

<sup>14</sup> En este punto, además del mencionado primer «gran viaje» por tierras europeas, Fisac ya había realizado el «segundo», en agosto de 1951, en el que, frente a la relativa dispersión del anterior, se había dirigido —significativamente para la historia que estamos contando— exclusivamente a Alemania.

<sup>15</sup> Todos los proyectos de Miguel Fisac para la orden dominicana lo fueron para esta Provincia, encargada de las misiones en Extremo Oriente. Los encargos vinieron del Provincial padre Sancho, amigo personal de Josemaría Escrivá de Balaguer —fundador del Opus Dei— y formador de los primeros sacerdotes de esa institución, a la que Fisac pertenecía en aquel entonces.

Además del conjunto de Arcas Reales y el de Alcobendas, Fisac proyectó para la Provincia de Nuestra Señora del Rosario de Filipinas, la ampliación del convento de Santo Tomás en Ávila, en 1960, y el proyecto de misión dominicana en Formosa, en 1966, cuya iglesia participa de las mismas inquietudes formales que la iglesia de Santa Cruz de Oleiros, en A Coruña.

<sup>16</sup> Cf. «Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pág. 3-9 y Varios autores, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pág. 10-19.

<sup>17</sup> En el exterior del ábside, la imagen de Santo Domingo es una fundición en aluminio de Jorge Oteiza, autor también de las figuras junto a la cruz en la fachada posterior. En el interior, el grupo escultórico de la Virgen del Rosario con Santo Domingo es de José Capuz; los relieves del Vía Crucis son de Cristino Mallo y las vidrieras de la iglesia, sobre temas del rosario, de José María de Labra; Francisco Farreras y otros hicieron las imágenes sobre los altares de las capillas laterales; Susana Polac, las figuras de piedra en la entrada y el mosaico del refectorio; Antonio Rodríguez Valdivieso, los azulejos de los comedores de alumnos; y Álvaro Delgado, la pintura del retablo.

<sup>18</sup> Intervención de Miguel Fisac en: Varios autores, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pág. 18.

<sup>19</sup> Cf. Salvador Mata Pérez, «Colegio Apostólico de los PP. Dominicos», en: Celestino García Braña y Fernando Agrasar Quiroga (eds.), «Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones», COAA/COAG/COACLE/COAL, 1998, pág. 230.

<sup>20</sup> En una entrevista con el padre José María Javierre S.J. publicada en la revista ARA, el arquitecto manifestaba sintéticamente su opinión al respecto: «La imagen de la Virgen, entre el ámbon y la sede; así queda como mediadora, cercana al pueblo y saliendo del pueblo. En el altar la cruz, el crucifijo. No más imágenes. Los titulares del templo pueden tener su imagen, su símbolo o su inscripción en los atrios» (Cf. «Las imágenes en el templo. ¿Cuántas? ¿Cuáles? ¿En qué orden?», ARA, 10 (1966), pág. 37).

<sup>21</sup> Conversando personalmente con el arquitecto, éste me refería la historia de la vidriera. Al parecer a través de Susana Polac, le fue presentado el vitralista Adolfo Winternitz, cuñado de la escultora. Fisac le explicó lo que quería: una composición exclusivamente en tonos rojos, aludiendo al carácter martirial del titular del conjunto. Después de una serie de aproximaciones se llegó al acuerdo de lo ideado por Fisac, y Winternitz envió el diseño a los talleres de la ciudad de Lausana donde se ejecutaron los vidrios. Al llegar a Alcobendas —«una vez pagados y pasada la aduana»— Fisac descubrió que el diseño no era el aprobado, si no uno de los primeros propuestos por el vitralista. La devolución resultaba imposible, pues la vidriera se ajustaba al diseño enviado a Suiza por Winternitz.

<sup>22</sup> Cf. Ricardo de la Bastida Bilbao, «La construcción de templos parroquiales en la diócesis de Vitoria», Revista Nacional de Arquitectura, 72 (1947), pág. 346-351.

<sup>23</sup> Eduardo Delgado Orusco, «Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal», Servicio de publicaciones de la Universidad Camilo José Cela, Ávila, 2002; pág. 44 y 53.

<sup>24</sup> Nacido en Híjar, provincia de Teruel en 1911 y fallecido en el verano de 2006 en Zaragoza, donde residía desde hace mucho tiempo, Francisco Peralta Ballabriga fue promovido obispo de la diócesis de Vitoria en 1955, cargo en el que permaneció hasta que Pablo VI aceptó su renuncia en 1978.

<sup>25</sup> El prelado italiano Giacomo Lercaro (Quinto-al-mare/Génova, 1891-Roma, 1976), arzobispo de Bolonia desde 1952, fue creado Cardenal en 1953. Bien preparado intelectualmente y consciente de la necesidad de adaptación de la Iglesia a la cultura de su tiempo, fue el responsable del concurso de excelentes arquitectos en esta labor: Le Corbusier, Alvar Aalto, Glauco Gresleri, etcétera. Su obra escrita marcó también la pauta a seguir para el sector más culto de la Jerarquía. En 1964, después de haber sido nombrado moderador del Concilio Vaticano II —en el que representó la tendencia más favorable a una apertura—, el Cardenal Lercaro fue nombrado presidente del «Consilium ad exsequendam constitutionem liturgicam», órgano creado por la Santa Sede para la debida interpretación y aplicación de las reformas litúrgicas.

<sup>9</sup> About the relative transcendence of the Manifesto in culture and in the subsequent Spanish architectural realities, the best explanation is found in the essay «La visión arquitectónica de la Alhambra: el manifiesto de 1953», by Ángel Isac, published in the re-release of the «Manifiesto de la Alhambra» by the Fundación Rodríguez-Acosta and the Granada Delegation of the Colegio Oficial de Arquitectos de Andalucía Oriental (Granada, 1993).

<sup>10</sup> «Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual», quote, pag. 9-11.

<sup>11</sup> Certainly, it is a formal model imported from the temples made by authors such as Dominikus Böhm or Rudolf Schwarz. With regard to the last author, that formula is derived from his theoretical research done several years earlier together with the philosopher and theologian Romano Guardini. That research was compiled in his book «Vom Bau der Kirche» (Schneider, Heidelberg, 1947 (1932)).

<sup>12</sup> If that was so, this knowledge would have been obtained from some publication, given that his famous trip to the Scandinavian countries (Sweden and Denmark) which also included France, Switzerland and Holland, took place in November-December of the same year.

<sup>13</sup> Among the first architects following that resort —apart from Asís Cabrero and Rafael Aburto with his project Cathedral for Madrid— we may quote José Luis Fernández del Amo, Alejandro de la Sota and Fernando Cavestany, the three of them surprisingly linked to the Instituto Nacional de Colonización, where they first practised that resort. Fernández del Amo did so in two rejected projects for Torres de Salinas —May and December 1951—; Sota in the accomplished parish church of Esquivel —the temple project dates from October 1952—; and Cavestany in the parish church of Estella del Marqués —December 1953—.

<sup>14</sup> In this regard, apart from the already mentioned first big trip around Europe, Fisac had already done a second one in August 1951, in which, as opposed to the relative dispersion of the first one, he had gone exclusively to Germany, which is remarkable for our story.

<sup>15</sup> All of Miguel Fisac's projects for the Dominican Order were for this province, in charge of the missions for the Far East. The assignments came from the Provincial Father Sancho, personal friend of Josemaría Escrivá de Balaguer —the founder of Opus Dei— and trainer of the first priests in that institution to which Fisac belonged at the time.

Apart from the Arcas Reales complex and the Alcobendas one, Fisac made a project for the Province of Our Lady of the Rosary of the Philippines, the enlargement of Saint Thomas's convent in Ávila in 1960, as well as the project for the Dominican Mission in Formosa in 1966, which church shared the same formal search as the church of the Holy Cross in Oleiros, in A Coruña.

<sup>16</sup> Cf. «Colegio Apostólico de los PP. Dominicos en Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pag. 3-9 and Several authors, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pag. 10-19.

<sup>17</sup> Outside the apse, the sculpture of Saint Domingo is an aluminium cast by Jorge Oteiza, who was also the author of the figures by the cross on the back façade. Inside, the group of sculptures with the Lady of the Rosary with Saint Domingo is by José Capuz; the way of the cross reliefs are by Cristino Mallo and the stained-glass windows in the church dealing with rosary topics are by José María de Labra; Francisco Farreras and others made the sculptures on the altars of the side chapels; Susana Polac, made the stone figures at the entrance and the refectory mosaic; Antonio Rodríguez Valdivieso made the students' dining hall tiles, and Álvaro Delgado made the altarpiece painting.

<sup>18</sup> Intervention by Miguel Fisac in: Several authors, «Sesión de Crítica de Arquitectura dedicada a la iglesia de los PP. Dominicos de Valladolid», Revista Nacional de Arquitectura, 157 (1955), pag. 18.

<sup>19</sup> Cf. Salvador Mata Pérez, «Colegio Apostólico de los PP. Dominicos», in: Celestino García Braña y Fernando Agrasar Quiroga (eds.), «Arquitectura moderna en Asturias, Galicia, Castilla y León. Ortodoxia, márgenes y transgresiones», COAA/COAG/COACLE/COAL, 1998, pag. 230.

<sup>20</sup> The architect stated during an interview with Father José María Javierre S.J., published in ARA magazine his opinion on the subject in brief: «The sculpture of the Virgin, between the pulpit and the see, appears as the mediator, someone close to the people and emerging from the people. The cross is above the altar. No further images. The saints to whom the temple is devoted may have their sculptures, symbols or writings in the atriums» (Cf. «Las imágenes en el templo. ¿Cuántas? ¿Cuáles? ¿En qué orden?», ARA, 10 (1966), pag. 37).

<sup>21</sup> During a personal conversation with the architect, he told me the story of the stained-glass window. It seems that the stained-glass maker Adolfo Winternitz was introduced to him through Susana Polac, being the sculptor's brother-in-law. Fisac le explained to him what he wanted: a composition only in red hues alluding to the martyrdom. After a series of conversations, an agreement was reached with Fisac's proposals, and Winternitz sent the design to the Lausanne workshops where the stained-glass was made. As they reached Alcobendas —once paid and customs-cleared— Fisac discovered that the design was not the approved one, but one of the very first proposed by the stained-glass maker. There was no possible return, since the stained-glass fitted the design sent by Winternitz to Switzerland.

<sup>22</sup> Cf. Ricardo de la Bastida Bilbao, «La construcción de templos parroquiales en la diócesis de Vitoria», Revista Nacional de Arquitectura, 72 (1947), pag. 346-351.

<sup>23</sup> Eduardo Delgado Orusco, «Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal», Camilo José Cela University Publications Service, Ávila, 2002; pag. 44 and 53.

<sup>24</sup> Born in Híjar, province of Teruel in 1911 and dead in Summer 2006 in Zaragoza, where he was based for a long time, Francisco Peralta Ballabriga was promoted as Bishop of the Vitoria diocese in 1955. He stayed in the position until Paul VI accepted his resignation in 1978.

<sup>25</sup> The Italian prelate Giacomo Lercaro (Quinto-al-mare/Genoa, 1891-Rome, 1976), Archbishop of Bologna since 1952, was made Cardinal in 1953. He was intellectually well trained and also aware of the Church's need to adapt to the culture of the times. He was responsible for the contest of excellent architects in this task: Le Corbusier, Alvar Aalto, Glauco Gresleri, etc. His writings also set a guideline to be followed by the best-read section of the hierarchy. In 1964, after being appointed as moderator of the II Vatican Council—where he stood for the most open

trend- Cardinal Lercaro was appointed chairman of the «*Consilium ad exsequendam constitutionem liturgicam*», a body set by the Holy See for the proper interpretation and implementation of liturgical reforms.

<sup>26</sup> «*Sesión de Crítica de Arquitectura sobre las nuevas Parroquias de Vitoria*», *Revista Nacional de Arquitectura*, 196 (1958), pag. 1-2.

<sup>27</sup> It should be born in mind that Sota was one of the few professionals —together with Gutiérrez Soto or Cabanyes— who used the brick model with Miguel Fisac's patent —for instance, in the already gone house at Doctor Arce Street— consisting in «a ceramic piece, similar to ordinary double empty brick, but with a slant in the exposed side and a flange in the bottom one which protects the gasket» (Miguel Fisac Serna, «Un nuevo ladrillo», in: Francisco Arques Soler, «Miguel Fisac, arquitecto», Pronaos, Madrid, 1996; pag. 66-71.

<sup>28</sup> It is probable that the opinions uttered during the Session of Architecture Critique, where the very bishop of the diocese was present, tipped the scale in favour of Fisac, given that most architects expressly insisted that Fisac's draft project was better than Sota's. Among them were Jenaro Cristos, Antonio Lamela, José Antonio Domínguez Salazar and Rafael Aburto.

<sup>29</sup> Miguel Fisac Serna, «Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria», *Arquitectura*, 17 (1960), pag. 36.

<sup>30</sup> Several authors «Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 196 (1958), pag. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pag. 8.

<sup>32</sup> The cross above the altar is by Pablo Serrano, while the stained-glass windows were made by Francisco Farreras.

<sup>33</sup> Miguel Fisac Serna, «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989), Monographic issue, pag. 24 and 28.

<sup>34</sup> This expressive term serves both to point out the personal belligerence and the amount of proposals of the architect from La Mancha —in particular in the sacred field— and to recall the famous expression «furious research» coined by Alberto Sartoris to describe those years of our architectural scenario, in which Fisac played a strong role.

<sup>35</sup> Francisco Arques Soler, quote, pag. 200.

<sup>36</sup> This project mechanism was described by Demetri Porphyrios in order to explain some of Alvar Aalto's works. Certainly, borrowing the «heterotopia» concept from the philosopher Michael Foucault, Porphyrios remarked Aalto's facility to work with several formal families at the same time. This coincidence is significant, to the extent that Fisac never hid the Scandinavian trait of his architecture. The coincidence can also extend to Aalto's and Fisac's shared interest in the religious genre. Cf. Eduardo Delgado Orusco, «100 años de Alvar Aalto», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 62 (1999), pag. 110-114.

<sup>37</sup> Nevertheless, and as opposed to this interest that cannot be waived, we should note that Miguel Fisac projected for the same Madrid-Alcalá diocese the Santamarca parish centre a few months later. It was made of brick, following the general instructions of the Technical Office of Madrid Archbishopric, led then by Jacinto Rodríguez Osuna. They were intent on enlarging their parish facilities (cf. Rafael Ramón Saiz, «Madrid-Alcalá, una diócesis en construcción» [Exhibition on the Parishes Built at Madrid Diocese from 1961 to 1982], Madrid-Alcalá Diocese, Madrid, 1982).

<sup>38</sup> In this regard, Francisco Javier Sáenz de Oiza had a similar position after his grant in the USA in the late 50s. He was then teaching installations at the ETSAM, and he resorted to similar parameters for explaining the project for the Madrid cathedral by Cabrero & Aburto, at one of the famous Sessions of Architecture Critique organised by Carlos de Miguel with the support of the *Revista Nacional de Arquitectura* (cf. Several authors, «*Proyecto de Catedral en Madrid*. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Rna*, 123 (1952), pag. 1-8).

<sup>39</sup> Miguel Fisac Serna, «Memoria del proyecto de complejo parroquial de Santa Ana, en Moralataz», pag. 2.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pag. 4.

<sup>41</sup> Juan Plazaola Artola, cit., pag. 12.

<sup>42</sup> Loc. Quote.

<sup>43</sup> I refer to the parish church of Our Lady of Altamira, built in Madrid for the Carmelite Fathers in 1983.

<sup>44</sup> Cf. Several authors, «*Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir*. Cuenca», *Arquitectura*, 25 (1961), pag. 13-51.

<sup>45</sup> The following reforms and refurbishments are registered from that time: reform of the Holy Christ's hermit «Saviour of the World», Calzada de Calatrava (1976); restoration of Santo Domingo's tower, Almagro (1980); restoration of Saint Bartholomew's church, Almagro (1980); restoration of the castle-church, Calatrava la Nueva (1980); project for restoring saint ursula's convent, Alcalá de Henares (1980); restoration of the Incarnation convent, Villanueva de los Infantes (1981); restoration of the Dominicans' convent, Villanueva de los Infantes (1981); restoration of the Franciscan Fathers' church, Jerez de la Frontera (1982); restoration of Saint Augustine's church, Almagro (1984); and restoration of the parish church, Villamanrique (1985).

<sup>46</sup> Cf. Francisco Soler Arques, quote, pag. 281-282.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pag. 283.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pag. 284-285.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pag. 296.

<sup>50</sup> Miguel Fisac Serna, «Reflexiones sobre mi muerte», Nueva Utopía, Madrid, 2000; pag. 63.

<sup>26</sup> «*Sesión de Crítica de Arquitectura sobre las nuevas Parroquias de Vitoria*», *Revista Nacional de Arquitectura*, 196 (1958), pag. 1-2.

<sup>27</sup> Tampoco se puede pasar por alto que Sota fue uno de los pocos profesionales —junto a Gutiérrez Soto o Cabanyes— que empleó el modelo de ladrillo patentado por Miguel Fisac —por ejemplo, en la desaparecida casa de la calle del Doctor Arce— consistente en «una pieza cerámica, semejante al ladrillo hueco doble corriente, pero con una inclinación en la cara vista y una pestaña en la parte inferior, que protege la llaga» (Miguel Fisac Serna, «Un nuevo ladrillo», en: Francisco Arques Soler, «Miguel Fisac, arquitecto», Pronaos, Madrid, 1996; pag. 66-71).

<sup>28</sup> Resulta más que probable que las opiniones vertidas en la Sesión de Crítica de Arquitectura, con la presencia física del mismo obispo de la diócesis, inclinase la balanza a favor de Fisac, ya que fueron mayoría los arquitectos que insistieron expresamente en destacar el anteproyecto de Fisac a costa del de Sota. Entre otros, Jenaro Cristos, Antonio Lamela, José Antonio Domínguez Salazar y Rafael Aburto.

<sup>29</sup> Miguel Fisac Serna, «Iglesia de la Coronación de Nuestra Señora, Vitoria», *Arquitectura*, 17 (1960), pag. 36.

<sup>30</sup> Varios, «Las nuevas parroquias de Vitoria. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Revista Nacional de Arquitectura*, 196 (1958), pag. 7.

<sup>31</sup> *Ibidem*, pag. 8.

<sup>32</sup> El crucifijo sobre el altar es obra de Pablo Serrano y las vidrieras de Francisco Farreras.

<sup>33</sup> Miguel Fisac Serna, «Miguel Fisac», *Documentos de Arquitectura*, 10 (1989), Número monográfico, pag. 24 y 28.

<sup>34</sup> Este expresivo término sirve tanto para señalar la beligerancia personal y la cantidad de las propuestas del arquitecto manchego —particularmente en el terreno sacro— como para evocar la célebre expresión —la «furirosa investigación»— con la que Alberto Sartoris caracterizó esos años de nuestro panorama arquitectónico y de la que Fisac participó vigorosamente.

<sup>35</sup> Francisco Arques Soler, cit., pag. 200.

<sup>36</sup> Este mecanismo proyectual ha sido descrito por Demetri Porphyrios para explicar algunas de las obras de Alvar Aalto. En efecto, tomando prestado el concepto de «heterotopía» del pensador Michael Foucault, Porphyrios apuntaba la facilidad de Aalto para trabajar simultáneamente con diferentes familias formales. Esta coincidencia no deja de ser significativa en la medida en que Fisac nunca ocultó la deuda nórdica de su arquitectura. La coincidencia podría extenderse al común interés de Aalto y de Fisac por el género religioso. Cf. Eduardo Delgado Orusco, «100 años de Alvar Aalto», *Nueva Revista de Política, Cultura y Arte*, 62 (1999), pag. 110-114.

<sup>37</sup> No obstante, y en detrimento de esta irrenunciabilidad, habría que apuntar que para la misma diócesis de Madrid-Alcalá, Miguel Fisac proyectó pocos meses después el complejo parroquial de Santamarca, construido en ladrillo siguiendo las instrucciones generales dictadas por la Oficina Técnica del Arzobispado de Madrid —dirigida entonces por Jacinto Rodríguez Osuna—, empeñada en la tarea de ampliar sus dotaciones parroquiales (cf. Rafael Ramón Saiz, «Madrid-Alcalá, una diócesis en construcción» [Exposición sobre las parroquias creadas en la diócesis de Madrid desde 1961 a 1982], Diócesis de Madrid-Alcalá, Madrid, 1982).

<sup>38</sup> En este sentido, no puede olvidarse un posicionamiento análogo por parte de Francisco Javier Sáenz de Oiza después de su estancia becada en Estados Unidos al filo de la década de los cincuenta. En ese momento, siendo profesor de instalaciones en la ETSAM, acudía a parámetros semejantes para la explicación del proyecto de Catedral para Madrid de los arquitectos Cabrero y Aburto, en una de las célebres Sesiones de Crítica de Arquitectura organizadas por Carlos de Miguel al calor de la *Revista Nacional de Arquitectura* (cf. Varios autores, «*Proyecto de Catedral en Madrid*. Sesión de Crítica de Arquitectura», *Rna*, 123 (1952), pag. 1-8).

<sup>39</sup> Miguel Fisac Serna, «Memoria del proyecto de complejo parroquial de Santa Ana, en Moralataz», pag. 2.

<sup>40</sup> *Ibidem*, pag. 4.

<sup>41</sup> Juan Plazaola Artola, cit., pag. 12.

<sup>42</sup> Loc. cit.

<sup>43</sup> Me refiero a la iglesia parroquial de Nuestra Señora de Altamira, construida en Madrid para los padres carmelitas en 1983.

<sup>44</sup> Cf. Varios autores, «*Concurso de anteproyectos de la Iglesia Parroquial de San Esteban Protomártir*. Cuenca», *Arquitectura*, 25 (1961), pag. 13-51.

<sup>45</sup> En esta época tenemos registro de, al menos, las siguientes reformas y restauraciones: reforma de la ermita del Santísimo Cristo «Salvador del Mundo», Calzada de Calatrava (1976); restauración de la torre de Santo Domingo, Almagro (1980); restauración de la iglesia de San Bartolomé, Almagro (1980); restauración de la iglesia-castillo, Calatrava la Nueva (1980); proyecto de restauración del convento de Santa Úrsula, Alcalá de Henares (1980); restauración del convento de la Encarnación, Villanueva de los Infantes (1981); restauración del convento de las dominicas, Villanueva de los Infantes (1981); restauración de la iglesia de los padres franciscanos, Jerez de la Frontera (1982); restauración en la iglesia de San Agustín, Almagro (1984); y restauración de la iglesia parroquial, Villamanrique (1985).

<sup>46</sup> Cf. Francisco Soler Arques, cit., pag. 281-282.

<sup>47</sup> *Ibidem*, pag. 283.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pag. 284-285.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pag. 296.

<sup>50</sup> Miguel Fisac Serna, «Reflexiones sobre mi muerte», Nueva Utopía, Madrid, 2000; pag. 63.



# La Iglesia de Saint-Pierre en Firminy, de José Oubrierie y Le Corbusier

*The church of Saint-Pierre in Firminy,  
by José Oubrierie and Le Corbusier*

JOSÉ OUBRIERIE  
Fotografías de Luis Burriel Bielza



*Este texto ha sido compuesto por José Oubrierie con extractos de la conversación que, durante el mes de abril de 2000, mantuvo en Bolonia (Italia) con los hermanos Glauco y Giuliano Gresleri.*

## EL PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Cuando Le Corbusier vio el terreno de Firminy y el problema se le reveló con claridad, volvió con determinación al dispositivo espacial que había desarrollado en la iglesia de Tremblay, de 1929. Todo parte de este concepto: «girar en torno» a un prisma vertical de base cuadrada y colocar el altar en el eje. Se crea así una atmósfera única. Le Corbusier comienza a investigar con la misma visión estética que venía elaborando ininterrumpidamente desde los años treinta. Pero aunque el problema funcional está presente, en casi todos sus proyectos el problema del descubrimiento del objeto se completa mediante ese girar en torno a dicho objeto; se vinculan así todos los alzados del proyecto, y finalmente se entra dentro, hacia el segundo descubrimiento, el del espacio interno.

Cuando por razones de localización o de dimensión, la construcción no puede ser leída así, entonces Le Corbusier te lleva directamente al descubrimiento del interior como, por ejemplo, en Boston, donde el camino peatonal, luego rampa, corta transversalmente el Visual Art Center. En la iglesia de Firminy, esta «promenade» fue subrayada mediante el descubrimiento simultáneo de la modulación espacial. Se trataba, en realidad, de ritmo, sucesión de espacios, control de sus articulaciones y transición de uno al otro: del vasto espacio horizontal del exterior al alto espacio vertical del interior; «compresión» (progresivamente realizada desde la rampa exterior) hacia la entrada, situada bajo el balcón, para descubrir, finalmente la verticalidad del espacio

*This paper was written by José Oubrierie using excerpts of the conversation held in Bologna (Italy) in April 2000 with the brothers Glauco and Giuliano Gresleri.*

## Posing the problem

*When Le Corbusier saw the plot in Firminy and clearly understood the problem, he firmly returned to the spatial arrangement which he had developed for the Tremblay church in 1929. Everything stems from this concept: Revolving around a vertical prism with a square basis and placing the altar at the axis. Thus, a unique atmosphere is created. Le Corbusier starts researching with the same aesthetic vision which he had elaborated non-stop from the 30s. Although the functional problem is real, in most of his projects the issue of the object discovery is completed by means of turning around the said object; thus every elevation in the project is linked and, finally, you go in towards the second discovery: the internal space.*

*When, due to reasons of location or size, the construction cannot be read so, then Le Corbusier leads you directly to the discovery of the interior, such as he did, for instance, in Boston, where the pathway and later the ramp transversally cuts the Visual Art Centre. At Firminy church, this «promenade» was highlighted through the simultaneous discovery of spatial modulation. It was, in fact, about rhythm, a succession of spaces, controlling their articulations and the transition from one to another: from the vast horizontal outer space to the tall vertical inner space. A*







interior. Le Corbusier recorría un terreno a la manera del famoso inspector Maigret, de Simenon; leía en el sitio lo que debería generar el proyecto como Maigret descubría al criminal: por empatía, intentando introducirse en su pellejo y en el de su víctima... De la ubicación de la iglesia como punto focal de este gran «cuenco» formado por el terreno, nace, para Le Corbusier, la necesidad de la verticalidad del objeto; y acude a su «reserva» de proyectos, donde dormía, desde hace muchos años, la idea de Tremblay.

## OUBRERIE ASUME EL PROYECTO

Cuando Le Corbusier decidió que me encargara de este proyecto, colocó sobre mi tablero la primera idea de la iglesia; dos dibujos, una sección y una planta realizados por él a colores sobre un papel blanco ligero —como los manteles de las mesas de restaurante— y cuatro dibujos suyos sobre papel cebolla de 21 x 27 cm, copiados de los originales que conservaba... Dos procedían de Tremblay (el origen del concepto), otro era una planta de Stonehenge, y el último, un boceto de la luz interior de Santa Sofía (copiado de un dibujo que había hecho en 1911 durante el viaje a Oriente). Esta era la base sobre la cual debía trabajar, las grandes cosas que yo debía estudiar para «acercarme» al problema.

Además, yo debía convertirme en Maigret; pero eran también las mismas cosas de las que él se ocupaba en aquel momento. De Stonehenge, por ejemplo, le fascinaba su «cosmicidad», la dramática información contenida tras aquellas pesadas, duras y rugosas piedras; el implacable curso del sol y el movimiento de las estrellas. De Santa Sofía le fascinaba la contradicción entre la enorme masa externa y la ligereza interna de la gran cúpula, creada por la sucesión de aperturas en su base, de tal forma que en el interior se recibe la impresión que la cúpula no se apoya en ninguna parte, mientras que las mismas aperturas sirven para calibrar la luz. Así, con huecos, troneras y fisuras, el inmenso espacio se aligeraba.

*compression gradually made from the outer ramp to the entrance, located under the balcony, in order to discover, at last, the verticality of the interior space. Le Corbusier would walk around a plot just like the famous Inspector Maigret, by Simenon; he read on the spot what should create the project, just like Maigret found out the criminal: out of empathy, trying to fit in their shoes and in the victim's... Le Corbusier believed that the need for the object verticality was born out of the location of the church as focal point of this huge Bowl integrated by the plot; then he searches through his project reservoir where Tremblay's idea had been dormant for many years.*

### Oubrerie takes on the project

*When Le Corbusier decided that I should take on this project, he placed the first idea of the church on my desk: two drawings, a section and a plan made by him in colour on a light white paper —like restaurant tablecloths— and four drawings on onionskin paper measuring 21 x 27 cm, copied from the originals that he kept... Two were from Tremblay (the origin of the concept), while the other one was a plan of Stonehenge, and the last one was a draft of the interior light in Saint Sophia (copied from a drawing that he made in 1911 during his trip to the East). This was the basis on which I had to work, the big things that I should study so as to get close to the problem. Besides, I should become Maigret; but those were also the things that he was busy with at the time. Stonehenge, for instance, he was fascinated by its cosmicness, by the dramatic information contained behind those heavy,*

*hard and rough stones; the relentless course of the Sun and the movement of stars. From Saint Sophia, he was fascinated by the contradiction between the enormous external mass and the internal lightness of the huge dome, created by a succession of openings at its base, so that if you are inside you get the impression that the dome is not supported by anything, while the same openings are used to balance light. Thus, the immense space was lightened by means of hollows, portholes and fissures.*

*Firminy could be linked to Stonehenge and to the Sun's movement, but also to Istanbul and to the strong architectural emotions of his great journey (another —distant, in this case— reference to Tremblay): recreating the intuition of lightness, the suspension of the church in the sky; but even turning Ronchamp around, where the horizontal light allows the comprehension of the roof shell. The idea of a dark space, with high openings intensifying the contrast between black and white was gradually materialised; the idea of a counterpoint light/shade; linear openings at the height of the pavement which allow a reading of the floor, its geometry, and also allow the understanding that everything is ruled by the square and its inscribed circle, by the plan square towards its circular conclusion up there; thus creating a geometrical transformation from short to tall (or vice versa), and creating a spatial dynamics of the type found at Saint Ives...*

### **The interior space**

*Zenithal lights help you to understand the geometrical transformation, the internal verticality of the Firminy dome, as well as the low row of lights around the base allowing the comprehension of the plan square. The issue of the finishing of the inner walls becomes central. Outside, Firminy appears as a well-defined volume and it was expected that the finishing would be very rough, with joints expressing the dimensions of the shuttering. Inside, the visual problem was added to the acoustic one. Le Corbusier wanted to provide his own interpretation of this new space, based on plastic and technical criteria. At that time, the talk was about exposed concrete, but we know that he expected to find an internal texture which could capture the sky white light and guarantee, at the same time, the best acoustic quality. Le Corbusier and I spoke about it many times, and I still keep the drawings made on my desk during those discussions. Everything was constantly reviewed, questioned, re-evaluated, after subsequent situation readings which allowed us a conscious progress with the project.*

*Nevertheless, later on, during its construction (which I assumed after his death and was carried out in very harsh financial conditions),*

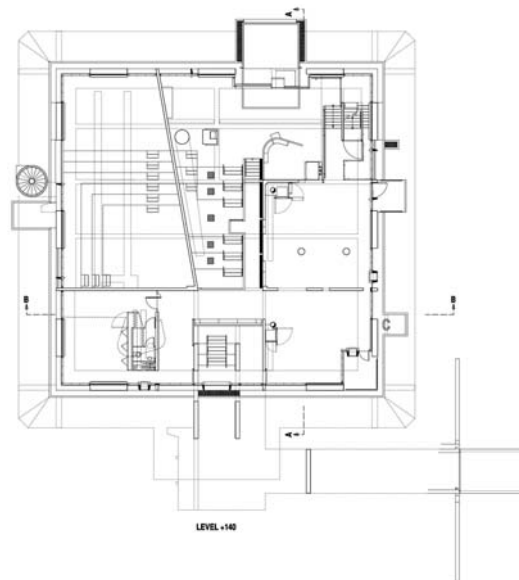
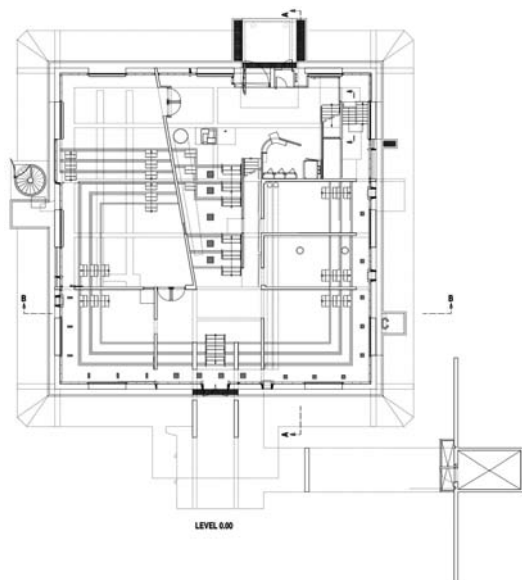
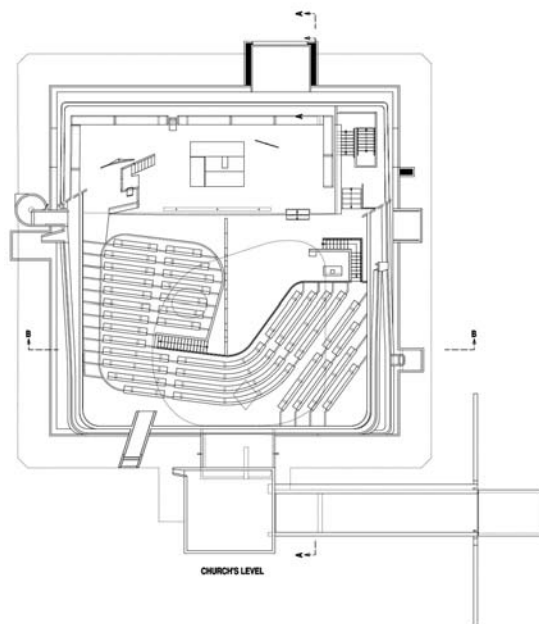
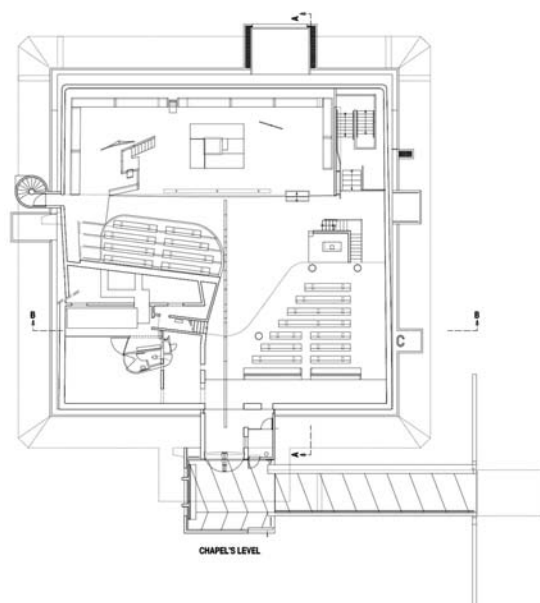
Firminy podía vincularse a Stonehenge y al movimiento del sol, pero también a Estambul y a las fuertes emociones arquitectónicas de su gran viaje (referencia otra vez —muy lejana en este caso— a Tremblay): recreando la intuición de la ligereza, de la «suspensión de la iglesia en el cielo»; pero incluso realizando un reverso de Ronchamp, donde la luz horizontal permite entender la concha del techo. Poco a poco se concretaba la idea de un espacio oscuro, con aperturas elevadas que intensifican el contraste entre el negro y el blanco; idea de contrapunto luz/sombra; aperturas a la altura del pavimento, lineales, que permiten leer el suelo, su geometría, y hacernos comprender que todo está gobernado por el cuadrado y por su círculo inscrito, por el cuadrado de la planta hacia su conclusión circular arriba, generando así una transformación geométrica de lo bajo hacia lo alto (o al contrario), creando una dinámica espacial del tipo de la que acontece en San Ivo...

### **EL ESPACIO INTERIOR**

Las luces cenitales hacen comprender la transformación geométrica, la verticalidad interna de la «cúpula» de Firminy, así como la línea baja de luces en torno a la base permite comprender el cuadrado de la planta. La cuestión del acabado de las paredes interiores se convierte entonces en algo muy importante. Externamente, Firminy se presenta como un volumen bien definido, y su acabado estaba previsto que fuese muy tosco, con juntas que expresaran las dimensiones del encofrado. En el interior, al problema visual se le añadía el acústico. Le Corbusier quería dar una interpretación suya a este nuevo espacio apoyándose en criterios plásticos y técnicos. En aquel momento se hablaba de hormigón visto, pero sabemos que él esperaba encontrar una textura interna que pudiese captar la luz blanca del cielo y garantizar, al mismo tiempo, la mejor calidad acústica. Le Corbusier y yo hablamos muchas veces sobre esto, y aún conservo los dibujos hechos sobre mi tablero durante estas discusiones. Todo era constantemente revisado, cuestionado, reevaluado tras sucesivas «lecturas de situación» que nos permitían hacer avanzar el proyecto de modo consciente.

Sin embargo, más tarde, durante la construcción (de la que me encargué tras su muerte y que se realizó en condiciones económicas muy duras), no se podía crear un encofrado especial, por lo que la textura interna fue abandonada. Siempre he pensado que la solución acústica debería haber sido similar a la de la Sala de la Asamblea de Chandigarh, que finalmente ha sido abandonada pero que todavía conserva la textura del hormigón armado. Fue una decisión que yo tuve que tomar, no sólo por razones económicas, sino también porque cuando vi la pared interna de la cáscara sin el encofrado, comprendí que no se podía cubrir con cualquier material de revestimiento. Su pureza era muy fuerte.

No hay que olvidar que en el Atelier nosotros no éramos «ejecutores» de dibujos (aunque cuando era necesario, lo éramos; aquellos dibujos hechos por nosotros no tenían nunca la consideración de dibujos «terminados», de arquitectos: un taller y una oficina son dos cosas distintas), sino que a





*no special shuttering could be made, so the internal texture was abandoned. I have always thought that the acoustic solution should be similar to that of the Chandigarh Assembly Hall, which was finally abandoned but still preserves the texture of armoured concrete. I had to make a decision, not just due to financial reasons, but also because when I saw the inner wall of the shell without shuttering, I realised that it could not be covered with any lining material. It was mightily pure.*

*Let us bear in mind that we were not drawing makers at the Atelier (though we did when it was needed; those made by us were never considered as finished drawings, as architect's drawings: an atelier and a studio are different things), but we were strongly encouraged to discover and to put forward ideas, solutions... which would be accepted or not by Le Corbusier, but were always taken into account, anyway. The atmosphere at the workshop was one of research, invention, enticed by the study of a specific project and its problems. All of this entailed that Le Corbusier was in a constant situation of receptiveness and invention. Any stimulus could be fine so as to reach new solutions, which, though mysterious to us, he had created the right conditions to spawn them. Le Corbusier would always try to trigger strong reactions in us.*

### **The liturgical problems**

*During the research process on this church, for instance, Le Corbusier assigned to me the research on the Parisian churches. It was some kind of invitation to take me into his observation process of the outside world, which he constantly questioned according to the invented or to-be-invented world... Le Corbusier would always draft places or objects that he found interesting and, if they were related to the church, he would show them to me. He implicitly suggested: Go and watch.*

*The arrangement of the two altars was born out of these Parisian explorations. During the project's first dimensional reduction, we had discovered the ascending spiral of the balcony integrated by the rotated daily chapel, independent from the big Sunday church, and inviting all those present to participate. For the part of the programme linked to the liturgy, which was in a process of change (for instance, the introduction of joint celebrations and the subsequent altar configuration), we invited the Dominicans Cocagnac and Capellades, from «L'Art Sacré». They were at the core of the liturgical-architectural problem, they studied the history of the Church, its tradition, the reform and the changes to the liturgy which guided religious events at that time and which*

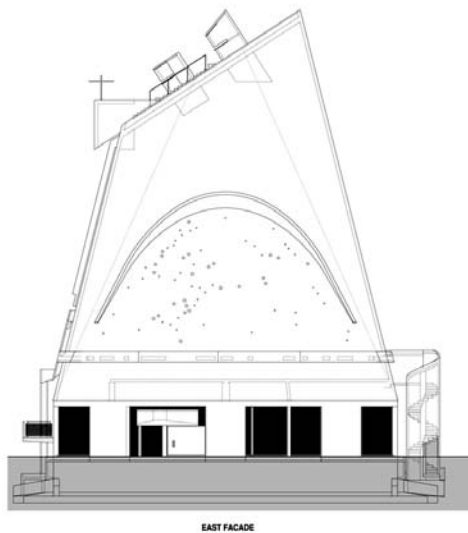
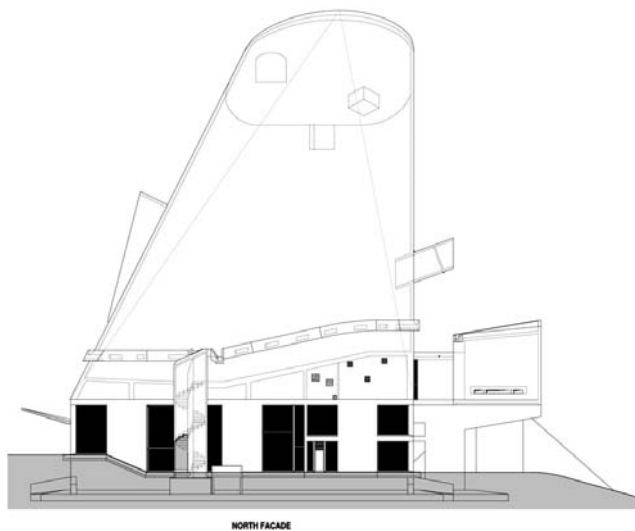
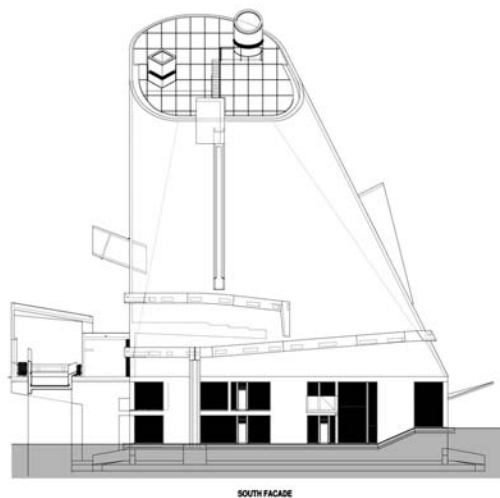
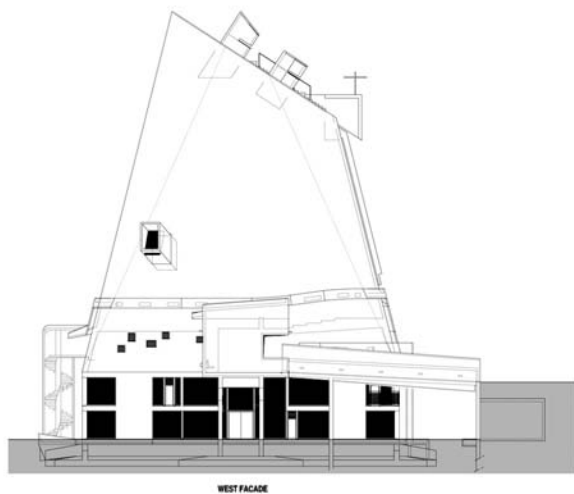
nosotros se nos animaba, y mucho, a descubrir y a proponer ideas, soluciones... que después Le Corbusier aceptaba o no, pero que, en cualquier caso, siempre tenía en consideración. La atmósfera del taller era de investigación, de invención, estimulada por el estudio de un proyecto específico y de su problemática. Todo esto implica que Le Corbusier estuviese en una situación de receptividad y de invención permanente. Todo estímulo podía ser bueno para llegar a nuevas soluciones, que aunque para nosotros tuvieran un aspecto misterioso, él había creado las condiciones adecuadas para hacerlas nacer. Le Corbusier intentaba siempre suscitar en nosotros fuertes reacciones.

### **LOS PROBLEMAS LITÚRGICOS**

Durante el proceso de estudio sobre esta iglesia, por ejemplo, Le Corbusier me encargó que investigara en las iglesias parisinas. Era una especie de invitación a introducirme en su proceso de observación del mundo externo, que él interrogaba constantemente en función del mundo inventado o por inventar... Le Corbusier hacía siempre bocetos de lugares o de objetos que le parecían interesantes, y cuando tenían relación con la iglesia, me los enseñaba. Él te sugería implícitamente: «Vete y observa».

De estas exploraciones parisinas salió, por ejemplo, la disposición de los dos altares. Durante la primera «reducción dimensional» del proyecto, habíamos descubierto la espiral ascendente del palco que formaba, girando, la capilla de diario, independiente de la gran iglesia dominical, introduciendo a todos los presentes en situación de participar. Para toda la parte del programa conectada con la liturgia, que se encontraba en pleno cambio (por ejemplo, la introducción de la concelebración y la consecuente configuración del altar), invitamos a los dominicos Cocagnac y Capellades, de «L'Art Sacré». Ellos estaban en el centro del problema litúrgico-arquitectónico, estudiaban la historia de la Iglesia, su tradición, la reforma y los cambios de la liturgia que guiaban los eventos religiosos de aquellos años y tenían consecuencias directas sobre nuestro proyecto. Su ayuda fue determinante.

Recuerdo, por ejemplo, el problema de la plataforma de los pequeños cantores. La cuestión de la cantoría para los niños parecía fascinar especialmente a Le Corbusier. Creo que desde su infancia, Le Corbusier había conservado (todos sabíamos que su familia era protestante) una fuerte impresión de la música misteriosa de las «criaturas celestiales», y en Firminy quería recoger este recuerdo colocando a los cantores «en el aire». La cantoría aparece, por tanto, en las diversas versiones del primer proyecto, y «justificaba» incluso la plataforma cuadrada con su columna central, que creaba una referencia espacial en el interior de la copa. Y se mantuvo presente hasta la llegada de Cocagnac y Capellades, que nos explicaron que la nueva liturgia quería a los cantores en estrecha relación con el ambón y la palabra, de modo que formara parte de la asamblea y pudiera guiarla en el canto. Así, la famosa plataforma «des petits chanteurs» del primer estadio del proyecto fue finalmente abandonada. De hecho, hay que subrayar que no se trataba sólo de resolver una «plataforma», sino de





*had direct consequences on our project. Their help was of essence.*

*I remember, for instance, the problem with the children singers' platform. Le Corbusier was particularly fascinated by the children's choir. I believe that, from his childhood, Le Corbusier, who came from a Protestant family, had kept a powerful impression of the mysterious music of the heavenly creatures and in Firminy he wished to portray that recollection by placing the singers in the air. The choir appears in the various versions of the first project and it even justified the square platform at the central column, which created a spatial reference inside the cup. It remained until Cocagnac & Capellades arrived. They explained to us that the new liturgy wanted the singers in close contact with the pulpit and the word, so that it was part of the assembly and could guide it through the chants. Thus, the famous platform «des petits chanteurs» of the first stage in the project was finally abandoned. In fact, it must be said that it was not just about solving a platform, but a liturgical issue, that of the rite shaping the project. There was nothing functional or rational in all that...*

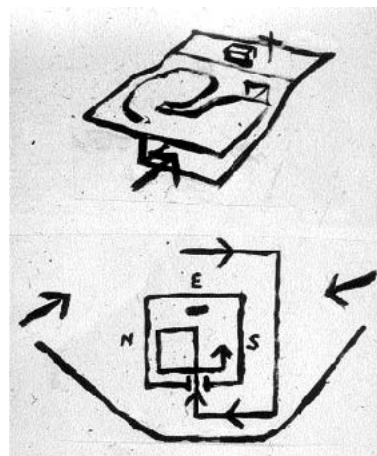
*Cocagnac placed the church problem at an almost philosophical level. He pointed out hypothesis going in the same direction of his research, and were supported and suggested by Pope John XXIII's great wish for reform. For example, we had not solved the issue of the baptismal font yet, so it had never been represented at the various project stages. Then Cocagnac, with his interest in the re-discovery of the original rite, in the source Church, argued about the baptismary*

un problema litúrgico, del rito que daba forma al proyecto. No había nada de «funcional» o de «racional» en todo esto...

Cocagnac situaba el problema de la iglesia a un nivel casi filosófico, indicaba hipótesis que iban en su misma dirección de investigación, suscitadas y soportadas por el gran anhelo de reforma del papa Juan XXIII. Por ejemplo, no teníamos todavía resuelta la cuestión de la fuente bautismal y, en consecuencia, nunca había sido representada en las diversas fases del proyecto. Cocagnac, entonces, con su interés por el redescubrimiento del rito original, por la Iglesia de los orígenes, razonaba sobre el baptisterio y pensaba que debíamos prever la posibilidad del bautismo «por inmersión». La cuestión quedó en suspenso. Discutíamos si no sería una solución demasiado radical. Existe al menos un dibujo de Le Corbusier, hecho en presencia de Cocagnac y Capellades, que recuerda las indicaciones que nosotros debíamos traducir arquitectónicamente.

## LA REDUCCIÓN DE LA ALTURA DE LA IGLESIA

Otro problema muy difícil fue el de la reducción de altura de la iglesia. Le Corbusier afrontaba cada problema a su debido tiempo. El tema de la cáscara y de su dimensión —e incluso el tema de la dimensión del cuadrado de la base de la iglesia— no había sido afrontado de modo definitivo. La verticalidad era fundamental, pero Le Corbusier no sabía qué altura debía tener el conjunto. Al proyecto le faltaba todavía la información estructural de lo que habíamos identificado y formalizado, pero que estaba constantemente en evolución (una cualidad de su trabajo que se verificaba con la obra acabada). No era la primera vez que sucedía algo de este tipo. Cuando hicimos el primer proyecto, se prepararon muchos dibujos y bocetos que Le Corbusier me daba para los calculistas; tal vez los tengan ellos todavía. La primera valoración de la altura de la cúpula se reveló extremadamente costosa, y la campana se recortó por primera vez. Todos realizamos objeciones sobre este hecho; más alto o más



bajo era sólo parte del pragmatismo proyectual de Le Corbusier y de su sentido de la realidad. Evidentemente, el proyecto cambia totalmente si la iglesia es diez metros más alta, pero él sabía perfectamente cómo controlar el problema... buscaba la dimensión justa, la «medida» que acomodase todos los datos, incluido el problema financiero. Existe un ejemplo excelente al respecto: el estudio de la silueta del Palacio del Gobernador de Chandigarh, usando la técnica de los papeles recortados. Lo he escrito recientemente para la revista del MIT «Assemblage» (nº 39), a propósito del descubrimiento de la geometría de la «cáscara» de Firminy.

La reducción de la altura de la cáscara no fue suficiente para reducir costes. Le Corbusier debió —esta vez en la parte baja— realizar otra reducción de altura de cuatro metros. La sección del terreno en relación con la calle existente permitía introducir un doble nivel, que podía acoger los mismos elementos programáticos que antes, dado que la capilla estaba integrada en la iglesia. Esto fue posible creando un balcón alto y colocando la capilla debajo, unida al plano en espiral del cual ya hemos hablado, constituyendo, finalmente, el teatro asambleario y añadiendo el balcón-cantoría situado sobre la capilla del Santísimo. La entrada se pudo llevar bajo el balcón, al mismo nivel de la capilla de diario que, incluso los domingos, permite que los fieles vean el altar mayor. Cuando ahora paseo por la iglesia, recordando la primera propuesta, me parece muy interesante lo que Le Corbusier me había indicado de ver y comprender la vida de una iglesia parroquial (de hecho, ¡otra vez Maigret!).

Por ejemplo, una vez en Notre-Dame (donde, por cierto, hay una gruesa pilastra con un altar acostado), en la misa de las seis de la mañana, vi un pequeño grupo de personas asistiendo a la celebración matutina: fue decisivo para nuestros problemas. Comprendí cómo «estaba» la gente, cómo se movía. Análogamente, en Venecia hay un pequeño altar secundario en

saying that we should contemplate the possibility of immersion baptism. The issue was pending. We argued that it might be too radical a solution. There is, at least, one drawing by Le Corbusier, made in the presence of Cocagnac & Capellades, which recalls the indications that needed our architectural rendering.

#### Reducing the church height

Another hard problem was reducing the church height. Le Corbusier faced problems one by one. The issue of the shell and its size—even the issue of the size of the church base square—had not been finally tackled. Verticality was of essence, but Corbu ignored which height the complex should have. The project still lacked the structural information about what we had identified and formalised, but was in permanent evolution (a quality of his work which was verified once the work was completed). It was not the first time that something of that sort happened. When we did the first project, a lot of drawings and drafts had been prepared given to me by Le Corbusier for the calculators; maybe they still keep some. It was extremely hard to figure out the first evaluation of the dome height, and the bell was reduced for the first time. We all objected to it; higher or lower was just a part of Le Corbusier's project pragmatism and of his sense of reality. Obviously, the project changes completely if the church is 10 m taller, but he knew perfectly well how to tackle the problem... he looked for the right dimension, the measurement fitting every detail, including the financial problem. There is an excellent example thereof: the study of the profile of Chandigarh





Governor's Palace, using the cut-out paper technique. I have recently written it for the MIT magazine «Assemblage» (n° 39), with regard to the discovery of Firminy shell geometry.

Bringing down the shell height was not enough to reduce costs. Le Corbusier had to reduce height in 4 m at the lower part. The ground section in relation to the existing street allowed the introduction of a double level which could host the same programme elements as before, given that the chapel was integrated in the church. This was made possible by creating a high balcony and placing the chapel beneath it, linked to the plan in an already mentioned spiral, and, finally, constituting the area for the assembly and adding the choir balcony located above the Holy Sacrament chapel. The entrance was situated below the balcony, at the same level as the daily chapel which allows the faithful a glimpse of the main altar, even on Sundays. When I stroll around the church, recalling the first proposal, I find very interesting what Le Corbusier had told me about watching and understanding the life of a parish church (in fact, it's Maigret again!).

For instance, once at Notre-Dame (which, by the way, has a thick pilaster with a reclined altar), at 6 o'clock mass, I saw a small group of people attending the morning celebration: this was decisive for our problems. I understood the way people were, how they moved. Similarly, there is a small secondary altar in Venice at the huge Saint Mark's church which ascertains this idea of the two altars in Firminy: the small altar for the Holy Sacrament in the daily chapel, and the big one—with a similar size to Ronchamp's— at

la gran iglesia de San Marcos que confirmaba esta idea de los dos altares de Firminy: el pequeño altar para el Santísimo para la capilla de diario y el grande —de una dimensión similar al de Ronchamp— en el eje de la entrada. Habíamos estudiado mucho la relación de las aperturas en la parte de la cúpula inclinada hacia delante (que funciona incluso como vela acústica) con la cruz, el gran altar para las concelebraciones, la sede de la presidencia y también con el doble ambón: el bajo para el lector y el alto para la homilía, provisto de un tornavoz que a día de hoy no ha sido realizado. Se trata de una pieza parecida al tornavoz o concha acústica —a la oreja— que se encuentra en el interior del «Pavillon des Temps Nouveaux» (París, 1937).

Pero volviendo al proyecto «reducido», el problema consistía en concentrar todos los recursos sobre la cúpula. Las consideraciones económicas tenían la misma importancia que todos los demás datos que forman parte del programa y que motivaron las variaciones hasta el magnífico proyecto final. Lo negativo se convirtió en positivo. Le Corbusier tradujo esta reducción en un dibujo que está en el Centro de Arquitectura de Montreal. Se trata de un dibujo que fue cedido cuando, durante los años ochenta, hice circular por América una exposición con todas las versiones del proyecto, intentando venderla para financiar los trabajos ya avanzados de Firminy. Esto fue posible gracias a la ayuda de Peter Eisenman, que entonces dirigía el Institute for Architecture and Urban Studies y que me había invitado a presentar el proyecto: una parte fue expuesta en la Cooper Union, por invitación de Robert Slutsky. El catálogo IAUS 14, que contiene el ensayo de Anthony Eardley, muestra todos los dibujos y las maquetas expuestas<sup>1</sup>. La exposición estuvo, sucesivamente, en el museo de Houston, de Mies, y en la galería Gund Hall, en Harvard. Pronuncié conferencias en todos estos lugares. No sirvió demasiado para Firminy, pero dio un fuerte impulso al proyecto para la capilla del Magnificat, en Houston.



## EL BAPTISTERIO

Pero tras la muerte de Le Corbusier, cuando me encargaron la ejecución del proyecto (inicialmente bajo la supervisión de Louis Miquel, que representaba a la Fundación, dado que por aquel entonces yo no estaba inscrito en la Orden de los Arquitectos), fui obligado a realizar varias modificaciones. Esta vez el problema venía de la construcción de la gran placa de 35 x 35 metros que soportaba la carga de la campana, y que estaba sostenida por doce grandes pilares mediante una gran viga periférica que formaba un cuadrado de 25 x 25 metros. ¡Esto transformaba la apertura de la planta baja en un hueco de 1,40 m de altura! Era una cosa imposible. Siempre me han impresionado el Telesterion de Éfeso y el Ekklesiasterion de Priene, dos espacios cuadrados con gradas a lo largo de cuatro y tres muros laterales, respectivamente. Dos salas de asamblea: en la primera de ellas se celebraban los Misterios de Éfeso. He visto en esto una conexión formal, mítica y mística con Firminy. Así, sobre el terreno, a lo largo del perímetro, he dispuesto gradas que se unen con un pasillo perimetral al nivel del suelo que he llamado «el camino de ronda». Todos los locales están, de esta forma, vinculados entre sí. Otro camino de iniciación... Una invitación a estar juntos...

Había otros problemas que yo tenía que resolver, como el de la rampa de acceso y el de la entrada a la iglesia. Pero todavía era necesario solucionar la cuestión del baptisterio. Se había construido ya la base, estábamos levantando los primeros cinco metros de la copa, así como el suelo de la espiral, como se puede ver hoy allí. A la derecha de la entrada había un vasto espacio bajo la escalera principal, que se ha convertido en sacristía y baptisterio en su mayor parte, con dos paredes inclinadas hacia el interior y llenas de huecos que deberían cerrarse una vez retirado el encofrado. Los huecos estaban dispuestos sin un diseño preciso; y de repente pensé en conservarlos, añadiendo otros para iluminar mejor el baptisterio.

*the entrance axis. We had studied thoroughly the relation among the openings at the side of the dome leaning forward (which even works as an acoustic veil) with the cross, the big altar for joint celebrations, the see of the presidency and also the big pulpit: the low one for the reader and the tall one for the Homily, provided with a shell which has not been used so far. It is a piece similar to the acoustic shell or ear found inside the «Pavillon des Temps Nouveaux» (Paris, 1937).*

*Going back to the reduced project, the problem was to focus all the resources on the dome. Financial considerations were just as important as the rest of data integrating the programme which caused the variations up until the wonderful final project. The negative things became the positive ones. Le Corbusier rendered this reduction into a drawing kept at the Montreal Architecture Centre. This drawing was assigned on the occasion of an itinerant exhibition during the 80s, travelling around America with all the versions of the project. I tried to sell them in order to fund the already well-advanced works at Firminy. This was made possible thanks to Peter Eisenman's support. He was then manager of the Institute for Architecture and Urban Studies and he had invited me to present the project: one part was exhibited at the Cooper Union, under the invitation of Robert Slutzky. The IAUS 14 Catalogue, containing Anthony Eardley's essay, shows all the drawings and models exhibited<sup>1</sup>. The exhibition was shown, subsequently, at Houston Museum, by Mies, and at the Gund Hall Gallery, in Harvard. I gave lectures in*

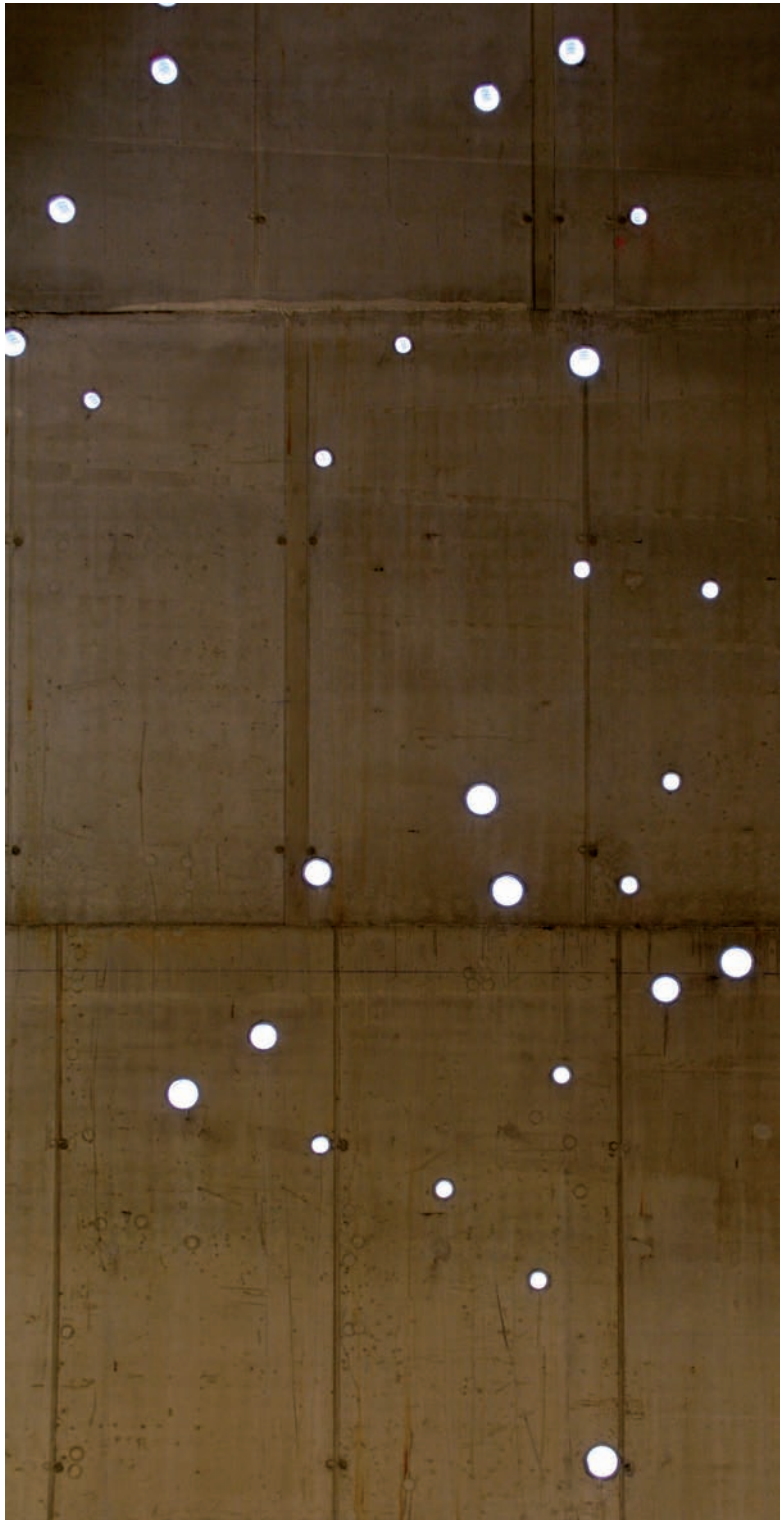
all those places. It was not really useful for Firminy, however it boosted the Magnificat chapel project, in Houston.

### The baptistery

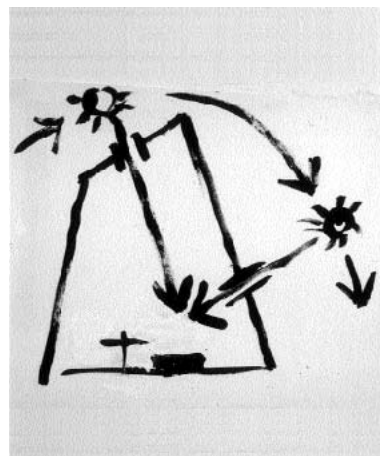
Once Le Corbusier had died, I was assigned the project execution (initially under Louis Miquel's supervision, representing the Foundation, given that I was not registered with the Architects' order by then) and I was forced to introduce several variations. This time the problem was with the construction of the big 35 x 35 m plaque supporting the bell load and, at the same time, being supported by 12 big pillars by means of a big peripheral beam constituting a 25 x 25 m square. This turned the basement opening into a 1.40 m high hole! It was impossible. I was always impressed by the Telesterion of Ephesus and the Ekklesiasterion of Priene, two square spaces with tiers along four and three side walls, respectively. Two assembly halls: the Ephesus Mysteries were celebrated in the first one. I saw a formal, mythical and mystical connection there with Firminy. Thus, I have placed tiers along the perimeter, on the ground; the tiers link with a perimeter corridor at ground level which I called the roundabout. Every facility is thus linked. Another initiation path... An invitation to stay together...

There were other issues I had to solve, such as the access ramp and the church entrance. The baptistery issue still remained unsolved. The base had already been built; the first 5 m of the cup were under construction, as well as the spiral floor, as you may see nowadays. There was a vast space under the main staircase which has become a sacristy and baptistery, most of it. Two of its walls are tipped towards the inside and full of gaps which should be closed once the shuttering is removed. The gaps are arranged without a precise design; suddenly I thought I should keep them, adding others in order to light up the baptistery better.

The issue was already present in Le Corbusier's first drafts. The altar was placed on the east-west axis of the square, visibly from the entrance and the benches. Actually, to a certain extent, Le Corbusier said that it was indispensable to verify things by doing at the same time a drawing of the tiers section; and he elaborated on the meaning of the altar. As it was said before, although we were aware of the synthesis of every element, when we were busy with a problem, we would not think of anything else. It was only later that I focused on the presbytery and baptistery, even on the schola, integrated in the assembly, which was finally disregarded in practice. We had even approached again the issue of the baptismal font for immersions, following Cocagnac's indications.







La cuestión estaba ya presente en los primeros bocetos de Le Corbusier. El altar estaba colocado sobre el eje este-oeste del cuadrado, visible desde el ingreso y desde todos los bancos. En realidad, hasta un cierto punto Le Corbusier dijo que era indispensable verificar las cosas haciendo simultáneamente un dibujo de la sección de las gradas, y discurría sobre el significado del altar. Como he dicho antes, aunque tuviéramos presente la síntesis de todos los elementos, cuando estábamos enfrascados en un problema no pensábamos en otro. Sólo después, a continuación, me he concentrado sobre el presbiterio y el baptisterio, e incluso sobre la «schola», integrada en la asamblea, que, finalmente, fue desestimada en la práctica. Habíamos abordado incluso, de nuevo, el problema de la fuente bautismal por inmersión, siguiendo las indicaciones de Cocagnac. Le Corbusier lo quería así: un «agujero» junto al altar. Finalmente, la idea fue abandonada; la comisión litúrgica no estaba segura de que fuese una cosa correcta. Nuestros asesores estaban a favor de todo esto, pero no estaban seguros de que fuera precisamente aquél el momento oportuno de experimentarlo. ¡Toda la liturgia y los ritos estaban en ese momento en plena discusión!

Teníamos la capilla de Matisse y otras intervenciones modernas. Teníamos Ronchamp y La Tourette. Le Corbusier estaba muy interesado en esta iglesia parroquial de Firminy porque con ella habría completado la reinvención de las tres grandes tipologías: el santuario de peregrinación, la iglesia conventual y la iglesia urbana, prolongación del hábitat. El discurso de Le Corbusier incide —obviamente— en la arquitectura, aunque al tratarse siempre de pensamientos arquitectónicos, no es insensible a todos estos cambios y al ambiente de los dominicos. Durante la construcción de La Tourette, este diálogo con la Iglesia, la «redefinición» de la Iglesia con la idea de la cruz y del cuerpo de Cristo, el antropomorfismo, se confrontaba con la tradición y al mismo tiempo la revolucionaba, la recreaba. La investigación sobre las

*Le Corbusier wanted it so: a hole next to the altar. Finally, the idea was abandoned; the liturgical commission was not sure whether it was a good idea. Our advisors were in favour of it, but they were not quite sure if that was the right time to approach it. The whole liturgy and the rites were the centre of arguments!*

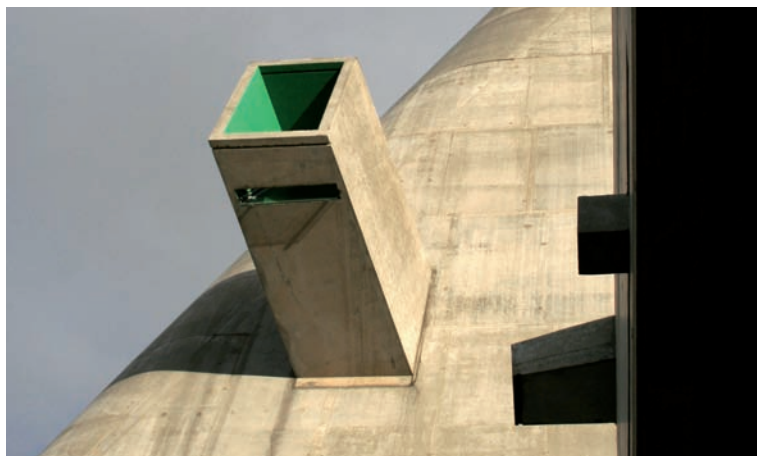
*We had Matisse's chapel and other modern interventions. We had Ronchamp and La Tourette. Le Corbusier was hugely interested in the Firminy parish church because with it he would have completed the re-invention of the three main typologies: the pilgrimage shrine, the convent church and the urban one, a prolongation of habitat. Le Corbusier's speech highlights architecture, obviously, though when dealing with architectural thoughts, he is not callous to all these changes and to the Dominicans' atmosphere. During the construction of La Tourette, this dialogue with the Church, the redefinition of the church with the ideas of the cross and Jesus Christ's body, the anthropomorphism, clashes with tradition and, simultaneously, revolutionises and recreates it. The research on the openings, for instance, and his vision of the sacred drama, were exactly as I have mentioned: this was his way of talking about renewal. The Dominicans were at the avant-garde and, thanks to that, he could build them a convent. And what a convent! Ronchamp is a different story; everything becomes a church there, inside and outside; sacredness is not contained but expanding.*

#### **Eugène Claudius Petit**

*During the Firminy period, Claudius Petit was not yet a minister, but the mayor of the town.*







aperturas, por ejemplo, y su visión del «drama sacro», fue exactamente como dije antes: este era su modo de hablar de renovación. Los dominicos estaban en la vanguardia y gracias a esto pudo hacerles el convento. ¡Y cómo lo hizo! Ronchamp es otra cosa; allí todo se convierte en iglesia, el interior y el exterior; la sacralidad no está contenida, sino que se expande.

### EUGÈNE CLAUDIUS PETIT

En el periodo de Firminy, Claudius Petit no era todavía ministro, sino alcalde de la ciudad. Claudius había tenido con Le Corbusier unas relaciones algunas veces difíciles, y creo que el encargo para Firminy fue una especie de reparación, ya que cuando ocurrió Firminy-Vert, Le Corbusier no fue llamado para construir las unidades de habitación. Él se limitó a darle el proyecto de la Casa de la Juventud y el estadio, que fue difícilísimo y que sacó adelante con mucho esfuerzo. Pero la iglesia había sido encargada a otro arquitecto, del cual no recuerdo el nombre, y sólo tras la muerte de Le Corbusier fue llamado por Claudius Petit para realizar la iglesia. Cuando murió Le Corbusier, parecía que el proyecto debería ser asignado a Wogenscky, que ya estaba encargado de terminar la Unité de Firminy (asignada en el último momento a Corbu) con la posibilidad de una segunda Unité. Cuando yo lo supe, fui a hablar con Claudius a su casa en París y le dije: «He estado encargado de este proyecto desde el principio; tengo las plantas y todos los dibujos que Monsieur Le Corbusier me ha dejado; si hay una persona que puede hacer esta iglesia soy yo, por mandato expreso de Le Corbusier». Recuerdo que fue un momento duro; entonces decidí asociarme a Miquel, decisión que tomé con la aprobación de la Fundación Le Corbusier, que aportó los primeros desembolsos para iniciar la construcción. Así comencé con Claudius una relación de amistad y de gran trabajo. Personalmente, he dedicado más de treinta años a este proyecto.

*Claudius had had some difficult relationship with Le Corbusier, and I guess that the Firminy assignment was some sort of repair, given that when Firminy-Vert happened, Le Corbusier was not called to build the habitation units. He just gave him the House of Youth and the stadium projects, which was very difficult and carried out with a lot of effort. The church had been assigned to another architect whose name I forget, and it was only after Le Corbusier's death that we were called to build the church by Claudius Petit. When Le Corbusier died, it seemed that the project should be assigned to Wogenscky, who was already in charge of building the Unité de Firminy (assigned to Corbu in the last minute); with the chance of a second Unité. When I found out, I talked to Claudius at his Paris home and told him: «I was in charge of this project from the beginning; I have the plans and the drawings which Monsieur Le Corbusier left me with; if somebody can build that church, it is me, by express mandate of Le Corbusier». I remember that it was a hard time; then I decided to associate myself with Miquel, a decision I made with the approval of Le Corbusier Foundation, which paid the first expenses to start with the building works. That is how I started a relationship of friendship and intense work with Claudius. Personally, I have devoted over 30 years to this project. Another issue, this time a pleasant one, was the change of plot. At first, the plot was in a nearby quarter which was also a part of the parish. When Le Corbusier saw it, in the middle of a disorganised quarter, he demanded that the*

*church should be moved to the place where the stadium, the House of Youth, etc. were. That is how he grouped all of his interventions in Firminy in order to show his vision of a sector of the modern city, managing to turn the place into his «acropolis»; but an inverted acropolis in a hollow, turning the church into the focal point. Some critics and historians claim that the Firminy church is a post-cubist interpretation of space. I would say that the whole of Le Corbusier's architecture is post-cubist from the start. In my opinion, Le Corbusier was never a cubist by principle. He worshipped the architectural and metallic objects, that which was made by machines, the new modern folk object, and he integrated the «mariage des contours» to the maximum in his paintings. As opposed to the cubist dissolution of the object, his was the destruction of the object itself, as we would say nowadays. We have said that Le Corbusier rebuilt the space-object as a continuum; but the object never disappears completely. Tremblay referred to the geometry of the silos and Firminy refers to the cooling towers where the shape of the great hall of the Chandigarh Assembly came from... The ruin which I have built in two phases, in 1972 and in 1979, and is listed as a Historical Monument, is now completed. The church exists. My drawings —ideograms— from 1982 are a synthesis of this which is the present. Pictures show it, therefore: Let History judge our work!*

Otra cuestión, esta vez agradable, fue la del cambio de solar. Al principio, el terreno estaba en un barrio cercano, que, en cualquier caso, formaba parte de la parroquia. Cuando Le Corbusier lo vio, en medio de un barrio desorganizado, obligó a trasladar la iglesia a la zona donde estaban el estadio, la Casa de la Juventud, etc. Así, reagrupó todas sus intervenciones en Firminy para hacer una muestra de la visión de un «sector» de ciudad moderna, logrando transformar el lugar en una «acrópolis» suya; pero una acrópolis al revés, en una hondonada que convertía a la iglesia en el punto focal de la misma.

Algunos críticos e historiadores dicen que la iglesia de Firminy es una interpretación post-cubista del espacio. Yo diría que toda la arquitectura de Le Corbusier es post-cubista, desde el inicio. En mi opinión, Le Corbusier nunca fue cubista «por principio». Rendía culto al objeto arquitectónico y a lo metálico, a lo hecho por la máquina, el nuevo objeto folklórico moderno, y en sus pinturas introducía al máximo el «mariage des contours». Al contrario que la disolución cubista del objeto, la suya —diremos hoy— era destrucción del objeto mismo. Decíamos que Le Corbusier reconstruía el espacio-objeto como un «continuum»; pero el objeto no desaparece nunca completamente. Tremblay se refería a la geometría de los silos y Firminy, a la de las torres de refrigeración de donde había venido la forma de la gran sala de la Asamblea de Chandigarh...

La «ruina» que he construido en dos fases, en 1972 y en 1979, catalogada como Monumento Histórico, hoy está terminada. La iglesia existe. Mis dibujos —ideogramas— de 1982 son la síntesis de esto que hoy es presente. Las fotografías lo demuestran: por tanto ¡dejemos nuestro trabajo a la historia para que lo juzgue!

<sup>1</sup> The text «Grandeur is the intention» has been recently released in issue n°33 (2008) of the «Obradoiro» magazine of the Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: pag. 20-34 and 270-278 (in Galician and Spanish, respectively).

<sup>1</sup> El texto «'Grandeur' es la intención» ha sido reproducido recientemente en el número 33 (2008) de la revista «Obradoiro», del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia: pág. 20-34 y 270-278 (en gallego y castellano, respectivamente).

# Romano Guardini y Marie-Alain Couturier

## Los orígenes de la arquitectura y del arte para la liturgia católica en el siglo XX

Romano Guardini & Marie-Alain Couturier

*The Sources of Architecture and Art for the 20th Century Catholic Liturgy*

MARIA ANTONIETTA CRIPPA



Marie-Alain Couturier, *L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Eglise*, 1970.

### INTRODUCCIÓN

Con esta comunicación, en cuyo centro están dos personalidades religiosas de gran prestigio, intento contribuir a la maduración de la conciencia histórica de cuanto ha sucedido en el área católica en la primera mitad del siglo XX, en torno al tema del arte y de la arquitectura directamente relacionados con la liturgia, conectadas por lo tanto con la amplia renovación teológica, litúrgica y cultural que ha atravesado el mundo católico y que ha desembocado, entre 1962 y 1965, en el Concilio Vaticano II. El espacio temporal al que aquí me refiero comprende el periodo entre las dos guerras mundiales y algún acontecimiento del primer decenio siguiente a la segunda.

Asimismo, en la brevedad de las reflexiones que este congreso permite, mi contribución se ha estructurado a partir del empeño, ya improrrogable, de dar paso a la historicación de un proceso todavía demasiado poco conocido, que a menudo ha sido recuperado sólo en términos de alineamiento militante, a favor o en contra de sus características y de las contingencias del momento histórico, circunstancias y opciones en medio de las que ha visto la luz. En mi opinión, antes de afirmar una linealidad y secuencialidad entre las opciones de entonces y las de hoy, o incluso antes de oponerse a las mismas, son todavía indispensables profundas investigaciones.

Por consiguiente intento proponer ahora, en síntesis y en términos muy delimitados, una reconstrucción histórico-crítica de lo que las dos personalidades de Romano Guardini (1885-1968) y el padre Marie-Alain Couturier (1897-1954) han propuesto y activado. He pretendido también cederles la palabra, aunque sea brevemente, sobre cuestiones cruciales y

### Introduction

*This paper deals with two renowned religious personalities and my purpose is to try to contribute to the reflection on the historical awareness about what has happened in the Catholic field during the first half of the 20th century, around the topics of art and architecture directly related to the liturgy, and, therefore, linked to the wide theological, cultural and liturgical renewal which the Catholic world has experienced and which led, between 1962 and 1965, to the II Vatican Council. The time period I am referring to occurred between both Great Wars and some events in the first decade after the II WW.*

*Moreover, with the brief reflection allowed by the time span of this conference, I have structured my presentation around the attempt to make a historical approach —something which cannot be postponed— to a process still relatively unknown, one that has often been revisited only in terms of a militant alignment, either for or against its characteristics and the circumstances of the historical moment in which it was born. In my opinion, and before stating the linearity and sequential character between the past and the present options, or even before opposing them, a deep research is still required.*

*Therefore, I would now like to put forward, summing up and in well-delimited terms, a*





Romano Guardini (1855-1968).



Marie-Alain Couturier (1897-1955).

*historical-critical reconstruction of the proposals and actions of two personalities: Romano Guardini (1885-1968) and Father Marie-Alain Couturier (1897-1954). I will also quote them briefly on key issues which are often misinterpreted. Moreover, I have intended to identify only the key factors of their cultural proposal as regards the topic under debate. This proposal would also require an identification of the contemporary framework, as well as the movements and personalities which they contacted.*

*A historical study does not get rid of the complexity of the phenomena and their internal contradictions, if it is carried out seriously. Based on some concrete and verifiable data, it demands a more intense attention, and usually a real and natural catharsis of the psychological subconscious itself, which is explored, read and heard by it. In other words, it puts forward a clear assessment which is peacefully inclined to discuss prejudices and to start new searches. The following reflections will proceed in that direction.*

*Guardini & Couturier are at the source of an exceptionally important art and architectural movement in the 20th century: the former, particularly as a theologian and pedagogue, the latter as an artist and militant critic. Both of them were priests; the latter was also a Dominican. The former lived and worked within the European horizons, in Germany; the latter lived between Europe and America, with Paris as a reference point. Both of them were called, thanks to the vocation corresponding to their religious status, to specific tasks to which they were devoted*

fácilmente equívocas. Además, me he debido atener a la identificación solamente de los factores fundamentales de su propuesta cultural en relación con el tema que aquí se debate, propuesta que, en cambio, requeriría también la identificación del contexto contemporáneo, de los movimientos y personalidades con los que estuvieron en contacto.

Un estudio histórico no elimina, sin embargo —si se lleva a cabo con seriedad—, la complejidad de los fenómenos y contradicciones internas de los mismos. Sobre la base de los datos concretos y verificables, provoca en cambio una renovada atención, que exige normalmente una verdadera y natural catarsis del mismo subconsciente psicológico, en el cual indaga y en el cual lee y escucha. Dicho en otros términos, propone una lucidez de valoración tranquilamente dispuesta a poner en discusión los prejuicios y a abrir nuevas búsquedas. En esta dirección se mueven las reflexiones que presento ahora.

Guardini y Couturier se hallan en el origen de un movimiento de arte y arquitectura de excepcional envergadura en el transcurso del siglo XX: el primero sobre todo en cuanto a teólogo y pedagogo, el segundo en cuanto a artista y crítico militante. Ambos son sacerdotes; el segundo, además, es dominico. El primero vive y trabaja dentro del horizonte europeo, en Alemania; el segundo entre Europa y América, teniendo París como centro de referencia. Ambos son llamados, dentro de la vocación propia de su estado religioso, a tareas específicas a las que se dedican sin reserva alguna; su aventura humana maduraría los discursos fundamentales de dicha tarea en el periodo trágico que aconteció entre las dos guerras mundiales.

En ambos resultan excepcionales la intensidad de carácter, la fuerza moral, la lúcida energía al exponerse al riesgo, la humildad y el reconocimiento de la primacía —hecho que no ha sido suficientemente valorado— de su propio enraizamiento en la catolicidad de la Iglesia. Se pueden considerar,

con razón, como dos polos incandescentes de la cultura católica interesada en el arte y en el ornato litúrgico, comprometida en la primera mitad del siglo XX —según la célebre fórmula del teólogo suizo Hans Urs von Balthasar— en *derribar los baluartes* dentro de los que la institución eclesiástica se había recluso al final del siglo XVIII. En ellos se halla el primer germen de una compleja renovación que, si bien madurada sobre el esquema de los principios del Concilio Vaticano II, todavía hoy se encuentra inconclusa en sus aspectos ejecutivos.

El transvase de su experiencia dentro del amplio horizonte eclesial —que aquí me es imposible examinar—, no puede ser entendido, pienso, en el sentido de una transposición automática o mecánica. Si se hiciese así, se deslizaría hacia aquel determinismo historicista que debilita, hasta anularlo, todo sentido crítico.

Por razones de espacio y de tiempo, debo limitar la comunicación a unos pocos temas teológico-litúrgicos y artísticos, omitiendo por completo la actual profundización histórica del movimiento del arte y arquitectura abiertos, incluso, a los temas del arte sacro coetáneos de Guardini y Couturier. De cualquier manera, es necesario tener siempre presente que cuanto se pensó y se hizo en la primera mitad del siglo XX, tenía como trasfondo dos guerras mundiales y una revolución —la soviética de 1917—, que perturbaron profundamente la conciencia de los hombres. Ellos vivirían la coerción y verían la victoria de los aplastantes totalitarismos ideológicos, sin parangón en la historia del mundo, a mi juicio.

En esta primera mitad del siglo XX, pues, se suceden hechos que han incidido profundamente en el sentido de la noción de modernidad, en el significado del sentirse o del querer ser moderno. Tampoco me es posible debatir aquí sobre esta enorme temática. Que sin embargo se destaca, puesto que como bien ha comprendido y señalado Guardini en *Das Ende Der Neuzeit* de 1951<sup>1</sup>, la primera mitad del siglo XX es fase de clausura de una época, o su ocaso.

## ROMANO GUARDINI: LA APERTURA DEL MOVIMIENTO PARA LA REFORMA LITÚRGICA CATÓLICA AL ÁMBITO DIOCESANO Y PARROQUIAL

Normalmente, en las sesiones sobre la reforma litúrgica, el debate se concentra en torno al proceso innovador de una reforma iniciada en el ámbito monástico benedictino y trasvasada a la más amplia realidad social a través del polo cultural que lleva a cabo la experiencia del teólogo Romano Guardini. En la importante biografía de Hanna Barbara Gerl, Romano Guardini es presentado en primer lugar como sacerdote, por profesión y por vocación, que concibió su pertenencia a la Iglesia como *a la patria*, en cuanto a libertad y obediencia. Fue sacerdote en la proclamación y en la predicación, en la formación para la liturgia que él ha querido hacer comprender, en la esencia y en la acción. Fue un sacerdote educador, promotor de una corporeidad capaz de ser expresiva a través de la espiritualidad humana, ante todo juvenil; fue un docente que entendía el propio servicio como *actividad teórica de esclarecer, iluminar, hacer evidente*. Desde la cátedra de *Weltanschauung* católica,

*without reservations; their human adventure would ripen the basic discourses of said tasks during the tragic period in-between wars.*

*They share an extraordinarily intense character, moral strength, lucid energy when facing risks, humbleness and recognition —something which has been underrated— of the priority of their own rooting in the Catholic Church. They may be reasonably considered as two burning beacons of the Catholic culture interested in art and liturgical ornate, committed in the first half of the 20th century to tumble down the fortresses —according to the famous sentence by the Swiss theologian Hans Urs von Balthasar— in which the Church institution had secluded itself in the late 18th century. They stand for the first seed of a complex renewal which had matured on the basis of the II Vatican Council's principles, but still remains incomplete nowadays in its executive aspects.*

*The transfer of their experience within the wide Church horizon —which I cannot analyse here— cannot be understood, I think, in the sense of an automatic or mechanical transfer. If it was done so, it would slide towards that historical determinism which weakens every critical sense to its annihilation.*

*For time and space reasons, I must limit my paper to a few theological-liturgical and artistic topics, completely avoiding the current historical reflection on the art and architectural movement, open to the sacred art topics belonging to Guardini & Couturier's times. Anyhow, it must be born in mind that everything that was thought and made in the first half of the 20th century had the background of two world wars and the 1917 Soviet Revolution, which deeply disturbed human conscience. They experienced coercion and witnessed the victory of obliterating ideological totalitarian regimes which have no parallel in the world history, as far as I believe.*

*Therefore, in the first half of the 20th century, several facts which had a deep impact on the notion of modernity occurred: modernity in the sense of feeling or wishing to be modern. It is not feasible to discuss this huge subject here and now. Nevertheless, it stands out, according to what Guardini understood and noted in *Das Ende der Neuzeit* in 1951, the first half of the 20th century is the closing time of an era or its sunset.*

### Romano Guardini: The opening of the movement for catholic reform to the diocesan and parish fields

*Normally, in liturgical reform sessions, the debate focused on the innovative process of a reform which started in the Benedictine monasteries*

and was transferred to a wider social reality through the cultural pole by the experience of the theologian Romano Guardini. In Hanna Barbara Gerl's important biography, *Romano Guardini is presented first as a priest due to his profession and vocation, who viewed his belonging to the Church as a homeland, with regard both to freedom and obedience. He was a priest in proclamation and preaching, in training on a liturgy which he wanted to be understood, in essence and in action. He was an educator priest, a promoter of a corporeal nature which can be expressed through human spirituality, particularly the young one; he was a teacher who understood his own service as the theoretical activity of clarifying, illuminating, making obvious. From the Catholic Weltanschauung chair, first in Berlin and later in Thubingen and Munich, he conveyed an interpretation of the Catholic vision of the world which earned him the recognition of Pope John Paul II in Altötting in 1980 as great theologian of the Church, next to Albert the Great, Nicholas of Cusa, J. Adam Möhler, Matthias Scheeben and Erich Przywara.*

*He rejected the proposal to take part in the II Vatican Council for age reasons, as well as the status of cardinal offered by Pope Paul VI in 1965. He kept his distance from so many honours and awards in his last years and faced death as «the last test of courage (...), the reverse, turned to us, of all of which the privilege is called resurrection»<sup>1</sup>.*

*In the 20s of the past century, he wrote some short books on the liturgy which point at his commitment with the youngsters of the Quickborn group, which was not established by them, rather oriented according to some brand new postulations under his direction. «Vom Geist der Liturgie»<sup>2</sup>, in 1918, «Von heilige Zeichen»<sup>3</sup>, in 1927, «Liturgische Bildung»<sup>4</sup>. In 1923 —dates of their first German editions— are simple yet deep writings, open to some complex issues, such as the priority of logos above ethos or the relationship between religion and culture in the liturgy.*

*These writings deal with: the attention paid to the concept of shape, which leads to the recognition of the organic unity of human phenomena, before and above their aesthetic dimension; the clear articulation between liturgy and prayer; the importance given to the symbolic capacity of the human experience to rebuild integrally, something possibly lost since the end of the Middle Ages. He underlines the priority of the community dimension in the life of the Church, always considered as the Mystic Body. This community dimension cannot be reduced to a spiritual romanticism or to*

primero en Berlín y a continuación en Tubinga y en Munich, ha transmitido una interpretación de la *visión católica del mundo* que le ha valido el reconocimiento del papa Juan Pablo II, en 1980 en Altötting, de gran teólogo de la Iglesia, próximo a Alberto Magno, Nicolás de Cusa, J. Adam Möhler, Matthias Scheeben y Erich Przywara.

Rechazó las proposiciones de participar en el Concilio Vaticano II por razones de edad, y la del cardenalato, ofrecido por el papa Pablo VI en 1965. Manteniéndose distante de muchos honores y aclamaciones en los últimos años de su vida, miró a la muerte como «última prueba de valor (...), el reverso, vuelto hacia nosotros, de todo aquello de lo cual el privilegio se llama resurrección»<sup>2</sup>.

De los años veinte del siglo pasado son algunos pequeños libros sobre la liturgia que apuntan los términos de su compromiso con los jóvenes del grupo *Quickborn*, no establecido por ellos sino orientado según postulados completamente nuevos bajo su dirección. *El espíritu de la liturgia*<sup>3</sup>, de 1918, *Los signos sagrados*<sup>4</sup>, de 1927, *Formación litúrgica*<sup>5</sup>, de 1923 —fechas de sus primeras ediciones en alemán— son escritos sencillos pero profundos, no carentes de apertura hacia cuestiones complejas, como el primado del *logos* respecto al *ethos* o la relación entre religión y cultura en la liturgia.

En estos escritos se abordan: la atención al concepto de forma, que lleva al reconocimiento de la unidad orgánica de los fenómenos humanos, antes y por encima de su dimensión estética; la articulación clara entre liturgia y oración; la importancia atribuida a la capacidad simbólica de la experiencia humana para reconstruir integralmente, quizá perdida desde el final de la Edad Media. Subraya con decisión la primacía de la dimensión comunitaria en la vida de la Iglesia, en todo caso considerada siempre como Cuerpo Místico, una dimensión comunitaria no reducible a un romanticismo espiritual o a un sociologismo, sino entendida como factor esencial de una realidad ontológica y eclesial.

El compromiso con el grupo de jóvenes en el periodo de entreguerras, tuvo para Guardini una importancia enorme: fue una aventura ejemplar en su vida, en la cual es importante recordar la observación de los que lo conocían, de que logró forzar a «una juventud salvajemente contestataria a un yugo profundamente indeseado de obediencia»<sup>6</sup>.

Logró, apoyándose en la liturgia, llevar a cabo la formación de unos jóvenes cuyos caracteres tenía bien claros. Escribió, en efecto: «¿Qué entendemos hoy por *formación*? *Formado* para nosotros es quien, más allá de su propia especialización, tiene ojos también para el resto de la realidad; quien es estimulado por el afán del saber examinar, sentir, juzgar. Por lo tanto, un razonamiento, un dominio enraizado en el conocimiento, es racionalismo; mientras que la formación auténtica tiene un significado bien distinto (...) *Formado*, en sentido exacto, es un hombre que se ha modelado en el ser, en el pensar, en el actuar según un modelo natural interior; lo es si está integrado en una comunidad, cuando vive en un ambiente de trabajo que pone de manifiesto su formación, porque nadie puede estar formado sólo para sí mismo (...) En Occidente, la Edad

Media ha sido la última época en tener una concepción de la formación profunda, rica y unívoca. A partir del Renacimiento, esta concepción ha ido deshaciéndose (...) Hoy, nosotros habremos de perseverar, presentir, explorar, preparar caminos entre los horrores de la barbarie sin ver la conclusión de nuestros esfuerzos»<sup>7</sup>.

La gran forma litúrgica es por él preservada, hecha conocer y explorar por los jóvenes como vía principal —gran y solemne juego— para la formación de su personalidad cristiana, camino para insertarlos en una experiencia de escucha y espera, ya que, según escribió: «La liturgia alberga en sí algo que hace pensar en las estrellas, en su trayectoria eternamente igual, en sus leyes inviolables, en su profundo silencio, en la amplitud infinita en la que se encuentran. Parece, sin embargo, que de este modo la liturgia se preocupa poco de los hechos, de las aspiraciones y de la condición moral de los hombres. Porque en realidad ella sabe proveerlos muy bien: quien, en efecto, vive realmente en ella, se asegura la verdad, la salud y la paz en lo más íntimo de su ser»<sup>8</sup>.

Cargado de consecuencias está el hecho de que, habitualmente, se olvida examinar la relación entre la estructuración global de las reflexiones de Guardini y la realización práctica asumida por él en la educación del grupo juvenil *Quickborn*, entre 1920 y 1939. En resumen, merecen ser al menos recordadas, con respecto a las reflexiones teológicas, filosóficas y culturales del sacerdote italo-germano, dos importantes acentos evidenciados por von Balthasar.

En primer lugar, el teólogo suizo ha señalado la compatibilidad, carente casi por completo de evolución o de modificación en el tiempo, del pensamiento guardiniano, amarrado, casi con obstinación, a la *esperienza religiosa* o sentido religioso vivido, objeto específico de la *Weltanschauung* católica. En segundo lugar, von Balthasar ha caracterizado la singularidad de la idea de reforma de Guardini, que afirma: «Para fundamentar la propia visión se hacía mostrar, desde el gran arte, un trecho de camino donde emerge de modo creativo, con la vida que se crea, la forma válida. Insuperable. Los orígenes son también la forma originaria»<sup>9</sup>.

En el corazón del pensamiento y de la acción de Guardini estaban, pues, la exigencia obstinada de una concreción viviente, experimentada, del sentido religioso, que conducía hacia Cristo y al *sentire cum Ecclesia*, y la urgencia de una renovación, es decir, de una reforma intensa; no como datos surgidos todavía sin forma, sino como descubrimiento *ex novo* de lo originario, de lo esencial, en lo que ya ha obtenido forma grandiosa, perfecta, como sucede en el caso de la liturgia católica. El corazón de la renovación litúrgica, se podría parafrasear, ha sido para Guardini el impulso del redescubrimiento de las grandes formas de la liturgia, de la apertura a todos —y ante todo a los jóvenes— de dicha experiencia, que él ha llamado formación litúrgica.

El gran arte —el de Agustín, Dante, Rilke y muchos otros largo tiempo explorados por él— le ha llevado a comprender que *los orígenes son también las formas originarias*: fórmula balthasariana que ha inspirado eficazmente, en la unión entre vida y forma, el valor de la segunda para proporcionar razones de la verdad y la veracidad de la primera. Se puede

*sociology, but it should be understood as a key factor of an ontological and Church reality.*

*His commitment to the group of youngsters in-between wars was hugely important for Guardini: it was an exemplary adventure in his life. It is important to recall the remark by those who knew him, in the sense that he managed to force «a wildly protesting youth to a deeply undesired yoke of obedience»<sup>5</sup>.*

*Based on the liturgy, he managed to instruct some youngsters whose characters were unclear. He wrote: «What do we mean nowadays with training? To us, the trained person has eyes for the rest of reality beyond their training; they are enticed by the wish to examine, to feel, to judge. Therefore, a reasoning, a domain based on knowledge is rationalism; while the true training has quite a different meaning (...) Trained, in strict sense, is a person who has been modelled in the being, in thinking, in acting according to an inner natural model; they are trained if they are integrated in a community, when they live in a work environment, their training shows because nobody can be only trained for himself (...) In the West, the Middle Ages were the last epoch having a deep, rich and univocal conception of training. From the Renaissance on, this conception has been diluted (...) nowadays, we should preserve, foresee, explore, prepare ways among the horrors of barbarism with on-going efforts»<sup>6</sup>.*

*The great liturgical form is preserved and disseminated by him and explored by the youngsters as the main way—a big and solemn game—to the training of their Christian souls, and the way to integrate them in an experience of listening and waiting. In his words: «The liturgy holds in it something that makes you think of stars, of their eternally equal course, of their unbreakable laws, of their deep silence, of the infinite amplitude where they are. It seems, however, that the liturgy is thus scarcely concerned with facts, with human aspirations and moral conditions. Actually it knows very well how to provide them: certainly, those who live in it, are guaranteed truth, health and peace deep inside them»<sup>7</sup>.*

*Usually, people forget to examine the relationship between the global structure of Guardini's reflections and the practical implementation assumed by him in the education of the Quickborn youth group between 1920 and 1939, and this forgetfulness has some consequences. To sum up, with regard to the theological, philosophical and cultural reflections of the Italian-German priest, there are two important aspects which deserve to be recalled, as pointed out by von Balthasar.*

*First of all, the Swiss theologian pointed out the compatibility of Guardini's thought, which*

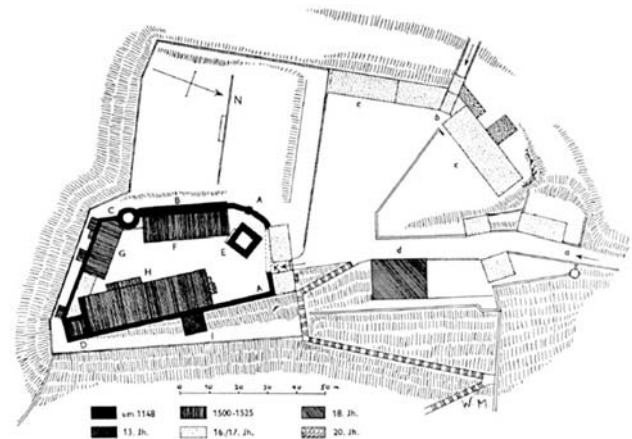


was practically absent from evolution or modification through time; obstinately tied to the religious experience or to the experienced religious sense, the specific object of the Catholic Weltanschauung. Secondly, von Balthasar characterised the singularity of Guardini's idea of reform, stating: «In order to base his own vision, the great art showed a part of the path where the valid shape emerges creatively, together with the life created. Insuperable. The sources are also the original shape»<sup>8</sup>.

In Guardini's core of thinking and acting was, therefore, the obstinate demand of a lived and experienced materialisation of the religious sense which led towards Jesus Christ and *sentire cum Ecclesia*, as well as the urgency of a renewal, that is, of an intense renewal. Not as shapeless data, but as *ex novo* discovery of the original, the essential, in that which has already achieved a grand, perfect shape, as in the case of Catholic liturgy. We could paraphrase that the heart of liturgical renewal has been for Guardini the encouragement to rediscover the great liturgical forms, to open to everybody that experience —particularly the young ones— which he called liturgical training.

The great art —by Agostin, Dante, Rilke and many others deeply explored by him— led him to understand that the sources are also the original shapes: Balthasar's formula has inspired in him efficiently the link between life and shape, and the value of the latter to provide reasons for the truth and veracity of the former. We may therefore have an insight of the importance of the practical goal of liturgical training assumed by Guardini for the youngsters at Rothenfels Castle: learning to live the religious fact as men, meant to him and to his youngsters getting involved in that which already has a shape, the liturgy, i.e., having the capacity of symbolism in the recovery of a bodily awareness which allows the expression of the inside outside, as well as capturing the alien interiority through the external<sup>9</sup>. A perception of the liturgical shape had been activated in order to recover the vortex of human condition, its religiousness, as a community and personal condition.

I believe that the contexts which have shown an interest in liturgical reform and in Guardini's contribution to it, apart from the artistic and architectural successes, they have not understood that contribution properly, which is simultaneously a theological-philosophical and experimental one. As a consequence, they have forgotten to show the evidence of the reason of the priority attributed to liturgical training by Guardini in Rothenfels. Anyhow, he has pointed it out clearly.



Planimetría del castillo de Rothenfels.

intuir entonces la importancia del fin práctico de la formación litúrgica que Guardini asumió con los jóvenes del castillo de Rothenfels: «aprender a vivir el hecho religioso como ‘hombres’» se correspondía, para él y para sus jóvenes, con dejarse involucrar por aquello que ya tiene forma, la liturgia, es decir, «tener capacidad de simbolismo», en la recuperación de una conciencia corpórea que permitiese «expresar la interioridad hacia el exterior» y «captar la interioridad ajena a través del exterior»<sup>10</sup>. Se había activado una *percepción de la forma* litúrgica, para recuperar el vértice de la condición humana, su religiosidad, como condición comunitaria y personal.

Me parece que hasta ahora, en los contextos que se han interesado por la reforma litúrgica y por la aportación de Guardini a la misma, además de los éxitos artísticos y arquitectónicos, no se ha comprendido de modo adecuado dicha contribución, simultáneamente teológico-filosófica y experimental. En consecuencia, se ha olvidado evidenciar la razón de la primacía atribuida a la formación litúrgica por Guardini en Rothenfels. Con todo, él mismo lo ha señalado claramente.

Después de haber recordado que el Movimiento Litúrgico no fue *fabricado*, sino que nació de modo necesario de la difusa voluntad —un despertar general— de un *completo comportamiento existencial católico*, ha manifestado la urgencia de individualizar *para que pueda renacer una verdadera vida litúrgica*, no sólo en una abadía benedictina, sino también en *el día a día de una comunidad parroquial*.

Dicha urgencia estaba motivada, en su opinión, por la existencia de un peligro dentro del pueblo, de la gente común, de los laicos, si se quiere usar este término: el peligro existente era el de debatirse, en aquellos años veinte del siglo pasado, en una trágica alternativa entre cristianismo y paganismo<sup>11</sup>.

Con la trama de esta extraordinaria lucidez en la valoración, el método formativo orientado hacia los jóvenes y la estructuración global de la

*Weltanschauung* de Guardini necesitan compararse, creo yo —si se quiere aprehender el sentido de su método y el valor profético de cuanto se logró en el movimiento juvenil guiado por él—, sobre todo con la incidencia de sus enseñanzas en las opciones vitales de sus amigos o jóvenes discípulos, famosos en varios ámbitos hasta el día de hoy. Dicho entramado hace evidente cómo su contribución al movimiento de la reforma litúrgica resulta estructurado según una única matriz —de pensamiento y de acción—, orientada hacia futuros desarrollos en el día a día de la comunidad parroquial, pero en términos totalmente experimentales y sin aspiraciones definitorias. A mi parecer, esta matriz es muy poco evidente, en concreto, para los artistas y arquitectos que trabajan en el campo del arte y la arquitectura para la liturgia.

Por otro lado, no se puede ocultar que la misma idea ha promovido —al menos hasta ahora y hasta donde yo sé— la primera experiencia importante de reforma litúrgica en la que es posible evidenciar un método formativo de la persona y de la comunidad, en el cual son factores fundamentales el espacio y el tiempo, el lugar y los ritmos temporales del culto y del año litúrgico, desarrollados en todo caso dentro de peculiares contingencias históricas, como la condición juvenil y la situación histórica de la Alemania de los años veinte y treinta del siglo pasado.

La capacidad de Romano Guardini para mantenerse en el ámbito teológico y formativo apropiado —dialogando con jóvenes, artistas y arquitectos— debe ser tenida en cuenta. Es fundamental, en concreto, distinguir cuidadosamente el impulso dado por él a los hitos alcanzados en el campo de la construcción de iglesias por parte de arquitectos que le son próximos.

Creo que, en efecto, se debiera partir de la síntesis, para cada arquitecto, entre la formación litúrgica guardiniana y las tendencias arquitectónicas personales, para expresar una valoración del recorrido proyectual individual. Rudolf Schwarz, Emil Steffann, Ludwig Mies van der Rohe —por no nombrar sino a los arquitectos más famosos influenciados por el pensamiento del teólogo italo-alemán— han sido, en efecto, proyectistas caracterizados por una amplia autonomía conceptual y de acción; de cada uno de ellos se pueden, ciertamente, hacer emerger los contactos con Guardini y con su teología, pero también las variantes individuales de cultura y profesionalidad específicas.

Operaba en todos el fermento del tema *princeps*, la centralidad *espacialmente concentradora* del altar en la celebración litúrgica, cuestión *princeps* más en clave simbólica que geométrica o arqueológica, cuestión además que no anulaba —y este no es un hecho secundario— la orientación axial y procesional, a menudo cambiada, que lleva desde el umbral de la iglesia hasta el altar, un recuerdo —ahora trasladado desde la dimensión cósmica a la experiencia psicológica de la orientación hacia el este— al sol que surge, a Cristo.

Desde este punto de vista, son de gran importancia los vínculos de dependencia y de discontinuidad entre las posiciones de Romano Guardini y las de Rudolf Schwarz, considerado por el primero el más

*After remembering that the Liturgical Movement was not fabricated, but was born out of necessity from the diffuse will, from a general awakening, of a wholly Catholic existential behaviour, he has manifested the urgency to individualise it so that a true liturgical life can be reborn, not just at a Benedictine abbey, but also in the everyday lives of a parish community.*

*In his opinion, the said urgency is caused by the existence of a danger among people, among the common people, the laymen, if you wish: the danger of having to make a tragic choice between Christianity and paganism in the 20s of the past century<sup>10</sup>.*

*We must compare with the discourse of this extraordinary clarity for evaluation, the training method addressed to the youth and the global structure of Guardini's Weltanschauung —if we must comprehend the sense of his method and the prophetic value of what was achieved by the youth movement guided by him—, specially with the impact of his teachings on the vital choices of his friends or young disciples who were famous in several fields until the present day. That discourse shows how his contribution to the liturgical reform movement is structured according to a single array of thought and action which is oriented to future developments in the daily life of the parish community, but in totally experimental terms and without definite aspirations. I believe that this array is not obvious, in particular not for artists and architects working in the field of art and architecture for the liturgy.*

*On the other hand, it cannot be hidden that the same idea has fostered the first —at least, until now and as far as I know— relevant experience of liturgical reform in which it is possible to see a training method for the individual and the community where the key factors are space and time, the place and the seasonal rhythms of cult and of the liturgical year. They were developed in the midst of peculiar historical circumstances, such as the youth condition and the historical situation of Germany in the 20s and 30s of the past century.*

*Romano Guardini's capacity to stay in the appropriate theological and educational field: for discussing with young people, artists and architects must be taken into account. We must carefully highlight the impulse he gave to the milestones reached in the field of church-building by those architects who were close to him.*

*I certainly believe that we should start from a synthesis, so that each architect could use Guardini's liturgical training and their personal architectural trends in order to express an assessment of the individual project course. Rudolf*

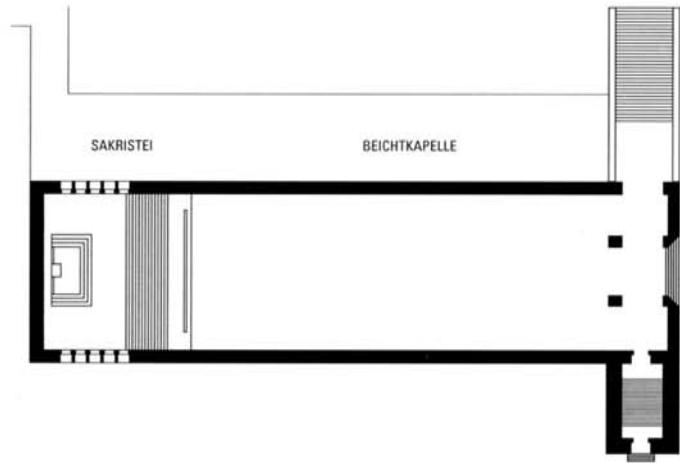
Schwarz, Emil Steffann, Ludwig Mies van der Rohe —just to quote the best-known architects who were influenced by the thoughts of the Italian-German theologian— were project-makers characterised by a wide conceptual and action autonomy. We could explore the contacts between them, Guardini and his theology, but also the individual variables of specific cultures and personalities.

The germ of the princeps topic was active in all of them; the centrality of the altar, concentrating space on the liturgical celebration; the princeps topic in a symbolical sense, rather than a geometrical or archaeological one. This topic did not annihilate the axial and processional orientation —and this is no secondary fact— an orientation which was sometimes changed, so that it takes one from the church threshold to the altar; a memory of the rising Sun, of Christ, taken now from the cosmic dimension to the psychological experience of the Eastern orientation.

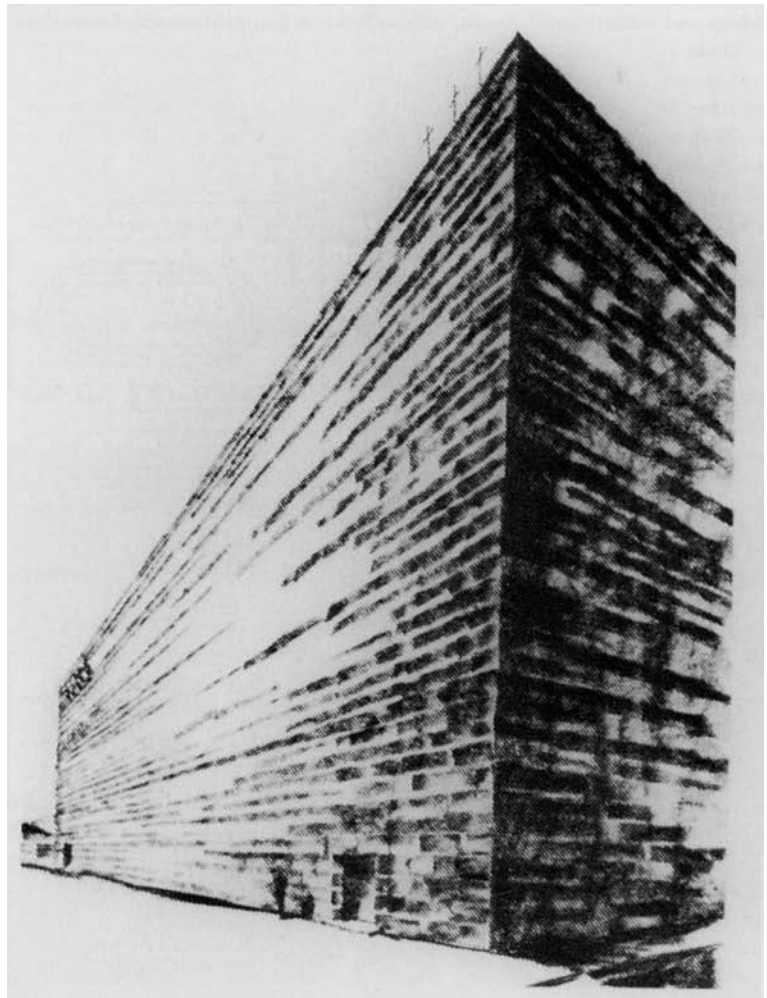
From this viewpoint, the dependency and non-continuity links between the positions of Romano Guardini and those of Rudolf Schwarz are hugely important. The latter was considered by the former to be the most genial of the Rothenfels youngsters; and he was respected till the end in his decisions and reflections, according to Barbara Gerl and Wolfgang Pehnt<sup>11</sup>. There were many meetings, not just with the purpose of finding architectural solutions, but also exploring the key options of the Quickborn movement. Moreover, Guardini was aware of the fact that as regards the interpretation of architecture, it was «just a simple hobby»<sup>12</sup>.

The scholars who have reconstructed Rudolf Schwarz's (1897-1961) personality and work have clearly shown the anatomy of his architectural course —also with regard to sacred art— compared to Romano Guardini. Poelzig's disciple, with a solid historical and technical training and an expressionist attitude —as portrayed by the water-colours interpreting the key moments in the celebration of mass— Schwarz was intensely devoted to the coordination of the Rothenfels castle for the Quickborn community. It took him six months to design the chalice which was considered by him to be the figurative synthesis of the whole Eucharist celebration. His system drawings of the Hall of Knights and the Chapel were famous. He also made the altar, the Eucharist monstrance and the chandelier in modern and essential shapes, though causing intense disagreements with Guardini.

In 1925 he got a position as teacher at the Professional Institute (Applied Arts and



Rudolf Schwarz, proyecto para el concurso de la Frauenfriedenskirche, Colonia (Alemania), 1923.





genial de los jóvenes de Rothenfels, respetado, no obstante, hasta el final en sus decisiones y en sus reflexiones, como recuerdan Barbara Gerl y Wolfgang Pehnt<sup>12</sup> los numerosísimos encuentros no sólo a propósito de soluciones arquitectónicas, sino también mirando hacia opciones fundamentales del movimiento *Quickborn*. Guardini, por lo demás, era consciente de que en la interpretación de la arquitectura solo poseía «una simple afición»<sup>13</sup>.

Los estudiosos que han reconstruido la personalidad y el trabajo de Rudolf Schwarz (1897-1961) han expuesto claramente a la luz la autonomía de su recorrido en la arquitectura —también en lo referente al arte sacro— respecto a Romano Guardini. Discípulo de Poelzig, con sólida formación histórica y técnica y aptitud expresionista —como atestiguan las acuarelas que interpretan los momentos cruciales de la celebración de la misa—, Schwarz trabajó en la coordinación del castillo de Rothenfels para la comunidad *Quickborn* con enorme dedicación. Necesitó seis meses para diseñar el cáliz que él consideraba la síntesis figurativa de toda la celebración eucarística. Son famosas las sistematizaciones de la Sala de los Caballeros y de la Capilla, para la cual realizó también el altar, la custodia eucarística y el lampadario en formas modernas y esenciales, no sin vivos desencuentros con Guardini.

En 1925 obtiene una plaza de profesor en el Instituto profesional (Escuela de Artes Aplicadas y Escuela de Arquitectura) de Offenbach, con el apoyo del importante y célebre constructor de iglesias Dominikus Böhm (1880-1955), del cual llega a ser amigo y colaborador. Proyectó durante este periodo algunas iglesias con Böhm, pero expresaría muy pronto orientaciones muy diferentes. Mientras que el primero tenía predilección hacia las iglesias con grandes vanos, de planta central y volumetrías externas sencillas pero plásticas, con formas cónicas y cilíndricas —como en la célebre *Messopferkirche* de 1922, llamada *Circumstantes*—, Schwarz —como atestigua el proyecto para la *Frauenfriedenkirche* de Colonia en 1923— prefería la planimetría alargada, en la cual los fieles se disponían al modo tradicional, en batería, en la forma que él llamaba *Opfergang*, es decir, *Camino sacrificial*. El volumen total es unitario y prismático, sin distinción entre el presbiterio y la zona de los fieles, señalado tan solo por la sobreelevación del primero en planta. La fachada es asimétrica y no faltan motivos decorativos de influencia románica.

En 1927 Schwarz se convierte en director de la *Kunstgewebeschule* (Escuela Artesanal de Artes Aplicadas) en Aquisgrán, donde experimentó formas compactas de iglesias con alumnos y docentes. Llamó a colaborar a personalidades de relieve; como Gropius en la Bauhaus, también él involucra a sus colegas en sus propios encargos profesionales, en un espíritu de colaboración colectiva. Desde la escuela llegaron algunos trabajos artesanales a Rothenfels, con implicación de Guardini en la discusión sobre el valor de las obras.

Su realización más importante, en la cual trabajó a lo largo de 1922 elaborando diversas soluciones, y que hace seguir con extrema precisión de detalles, es la iglesia de *Fronleichnam* en Aquisgrán de 1929/30, a la



Rudolf Schwarz, pequeña iglesia parroquial, Leversbach (Alemania), 1931/32.

*Architecture School*) of Offenbach, having the support of the important and famous church builder Dominikus Böhm (1880-1955), with whom he became friends and collaborator. He made projects for some churches together with Böhm during that period, but he would soon express a different direction. While the former privileged churches with big vanes, central plan and simple yet plastic external volumes, with conic and cylindrical shapes —such as the famous *Messopferkirche* of 1922, called *Circumstantes*—, Schwarz —as shown by the project for the *Frauenfriedenkirche* of Cologne in 1923— he preferred an elongated plan, in which the faithful were arranged in the traditional way, in rows, in the manner which he called *Opfergang*, i.e., *Sacrifice Way*. The total volume is unitary and prismatic, with no distinction between the presbytery and the faithful area, only marked by the elevation of the former from the plan. The façade is asymmetrical and there are Romanesque-inspired decorating motives. In 1927 Schwarz became the principal of the *Kunstgewebeschule* in Aachen (Handicrafts and Arts School). There he experimented with compact shapes of churches, together with students and teachers. He invited some renowned personalities to collaborate with them, such as Gropius from Bauhaus; he also involved his colleagues with his own professional assignments in a spirit of collective collaboration. Some artisanal works reached Rothenfels from the school, and Guardini took part in the discussion on the value of those works.





Rudolf y Maria Schwarz, Santa Maria Reina, Saarbrücken (Alemania), 1952/59.

His most relevant accomplishment, in which he worked during 1922 elaborating several solutions, and which he followed with extreme attention to detail, was the *Fronleichnam church in Aachen*, from 1929/30, which he always loved, and which he considered to be a statement of religious poetry. The outer volume is quite simple, almost artisanal, and it did not thrill Romano Guardini.

With the rise of Nazism in 1933, Schwarz must leave his position as principal of the Aachen School. First he moved to Rothenfels and later to Offenbach. In that year, 1931 or 1932, he built a small church in Leversbach, with red sandstone walls plastered inside and a wooden cover. Inside, the altar was flooded with light. The locals did not take well such simplicity and such a cold nakedness. It was a good lesson for Schwarz, one which led him to research spacious, big shapes for the churches to be built in the second post-war era.

After reflecting together with some friends with whom he was working in those issues about the worth of traditional church forms, which seemed to be most appreciated by people, he foresaw the possibility to mix traditional schemes with the new liturgical orders. Suddenly, it was clear to him that he would not build another *Fronleichnamkirche*. His churches from the second post-war era would be grand and essential but never completely naked.

Baumeister Schwarz, builder and theoretician, wrote a text titled *Vom Bau der Kirche*, made during the professional ostracism years derived

cual siempre guardó mucho afecto considerándola *una declaración de poesía religiosa*. El volumen exterior extremadamente sencillo, casi fabril, no entusiasmó a Romano Guardini.

Con el advenimiento del nazismo en 1933, Schwarz debe abandonar la dirección de la Escuela de Aquisgrán, retirándose primero a Rothenfels y después a Offenbach. De este año, 1931 ó 1932, es una pequeña iglesia en Leversbach, con muros de arenisca roja revocados en el interior y una cubierta de madera. En el interior, el altar quedaba inundado por la luz. La población local no aceptó tanta sencillez y esa fría desnudez; para Schwarz fue una valiosa lección, que lo habría impulsado a la investigación de formas espaciales, grandes, para las iglesias construidas en la segunda posguerra.

Habiendo reflexionado —junto con amigos con los que trabajaba en estos temas— sobre el valor de las formas tradicionales de las iglesias, más apreciadas por la gente, vislumbra la posibilidad de conjugar esquemas tradicionales con los nuevos órdenes litúrgicos. De repente, ve claro que no construirá en el futuro otra *Fronleichnamkirche*. Sus iglesias de la segunda posguerra van a ser grandiosas y esenciales, pero nunca desnudas por completo.

El *baumeister* Schwarz, constructor y teórico, ha dejado un texto, *Vom Bau der Kirche*, elaborado en los años de marginación de la profesión derivados de la llegada del nazismo al poder y publicado en 1938, en su primera edición, en Alemania, en donde emerge la elaboración autónoma del pensamiento, tanto en sus elecciones de fondo como por referencias a fuentes de estudio y a espacios de contigüidad con todo lo que fue posterior a Guardini.

El largo trato con éste último —de 1920 a 1939— le había llevado al convencimiento de que «el sentido profundo del acto litúrgico se ha vuelto a reavivar para nosotros»<sup>14</sup>. Por la misma madurez de su investigación —a la cual se le ha reconocido la calidad de «modernidad alternativa»<sup>15</sup> respecto a la del funcionalismo y racionalismo arquitectónico internacional—, él se convence de que una arquitectura absolutamente nueva —y no solamente de iglesias— no se produce por «el matrimonio entre el impulso ciego y las ideas claras», desde el momento en que «una nueva vida surge en la vida más antigua (...) Las cosas deberían cambiar completamente según sus posibilidades, para volver a crecer y engrandecerse como nuevas realidades. Ante todo, deben introducirse en profundidad en la corriente hereditaria que va discurriendo bajo la historia. Pero lo que en ella acaba germinando son las cosas destinadas a contenerse en forma de semilla»<sup>16</sup>.

Schwarz intentaba hablar de tradición, de búsqueda no esquemáticamente imitativa de *las cosas* del pasado, sino de algo capaz de aglutinar *partes de cosas* o *tipos*; una tradición en la cual «la vida ejemplar es, con certeza y en última instancia, el único canon fecundo»<sup>17</sup>. Con un lenguaje nada fácil, por el nivel de abstracción al que conduce y por el continuo retorno desde extremos opuestos por su significado, él introducía en el tema una tensión extrema entre arquitectura y vida, entre la iglesia-monumento y la

liturgia, señalando coincidencias y diferencias en varios niveles. La autonomía y la heteronimia de la arquitectura de una iglesia son denominadas con razón polos irrenunciables entre la decisión —en sentido cristiano— del proyectista y el arte de construir, sin concesiones a las *opiniones estéticas*: le interesaba dar forma a una vida, no la exaltación del formalismo.

En el texto declaró además el propio rechazo al historicismo, utilizó una impostación fenomenológica del proyecto, tanto en la valoración de los órganos de la vista y del tacto —del ojo y de la mano— como en las individualizaciones de los *tipos* o *gérmenes de cosas*. Se opone al funcionalismo litúrgico; con sus arquetipos construyó un repertorio de imágenes, sobre cuya base habría trabajado en los múltiples encargos de proyectos de iglesias que realizó desde 1945. En adelante, siempre preferirá la iglesia de planta longitudinal en sus múltiples variantes, buscará grandes desarrollos en altura y destacará el altar mediante una sabia iluminación.

Discípulo de Guardini en el rechazo del formalismo, destacó tanto por la elaboración de una reflexión sobre la arquitectura a partir de fuentes propias como por una consideración positiva de la técnica y de sus potencialidades en la construcción de un paisaje de vida artificial. A él podrían haber sido dirigidas las *Cartas del lago de Como* (1927), de Guardini. Suyos son por completo —y merecedores de profundización— tanto el tema de la luz/estrella/visión como cuestión central del proyecto de arquitectura, como —creo yo— la conciencia de que el dar una completa o acertada forma arquitectónica a una iglesia es un don de la gracia, que exige un *sacro* ‘no hacer’, no exactamente coincidente con la renuncia a poner a punto «un método para concluir una obra de calidad»<sup>18</sup>.

Se puede pensar que la celeberrima solución de la Sala de los Caballeros en el castillo de Rothenfels no constituyó una referencia significativa para los proyectos de iglesias parroquiales que posteriormente desarrollaría. Esta sala había sido —ante todo— el germen ideal de una conciencia religiosa en formación, que se medía con el espacio y con el tiempo. La *modernidad* vanguardista solamente lo rozó; en los años cincuenta, volvería a aflorar la feroz polémica en sus debates con la Bauhaus y con sus maestros, a los que —con la excepción de su último director, Ludwig Mies van der Rohe, con el que siempre le unió una gran amistad— acusó de «traición a una concepción de la modernidad libremente entendida»<sup>19</sup>. El momento era muy prematuro para que se realizase lo que, con tan cáustica polémica, esperaba él obtener: una revisión de la modernidad. Eran los mismos años en los que Guardini escribía —y el hecho no es ciertamente casual— *El fin de la época moderna*.

Las pocas notas que se ofrecen dan razón de una aventura cristiana insertada en un proceso de modernización del primer *Novecento*, de orientación no vanguardista. Es el nexo entre origen y forma, es el tema de las formas originarias bien concretado por von Balthasar, creo yo, lo que fermenta el discurso y el trabajo de Schwarz en su búsqueda de *semillas de cosas* o *tipos* para poder *crear* —con el propio arte de construir *formas vivas*— iglesias que no fuesen sólo cajas de muros sino, en conjunto, «edificio y pueblo, cuerpo y alma, las personas y Cristo, un universo

from the takeover of Nazism and which was first published in Germany in 1938. The autonomous elaboration of thought emerges, both in his background choices and in some references to study sources and continuity spaces with everything that followed Guardini.

A long relationship with the latter had led him to believe that «the deep sense of the liturgical act has been revived for us»<sup>13</sup>. Due to the ripeness of his research: which has been acknowledged as «alternative modernity»<sup>14</sup> with regard to the research of the international architectural functionalism and rationalism, he is convinced that a radically new architecture —and not just church architecture— does not come from «the marriage between a blind impulse and clear ideas», given that «a new life is born from older lives (...) Things should change completely according to their possibilities, in order to grow again and be made richer with new realities. First of all, they should let themselves be carried away by the hereditary current which flows under history. But what finally germinate in it are those things destined to be contained in the form of a seed»<sup>15</sup>.

Schwarz tried to talk about tradition, of a search which was not an imitative scheme of past things, but something capable of bringing together parts of things or types; a tradition in which «the exemplary life is, certainly and finally, the last fertile canon»<sup>16</sup>. With a difficult language, due to the degree of abstraction it entails, and due to its constant return to opposite ends of meaning, he introduced in the subject an extreme tension between architecture and life, between the monument-church and the liturgy, pointing out similarities and differences at various levels. The autonomy and heteronomy of a church architecture are properly termed as necessary poles between the decision —in Christian terms— between the project-maker and the art of building, with no compromises with aesthetic opinions: he was interested in shaping a life, not in highlighting formalism.

He also declared in that text that he rejected historicism, and he used a phenomenological utterance of the project, both in the evaluation of the organs of sight and touch (eyes and hands), and in the individualisations of the types or germs of things. He is opposed to liturgical functionalism; he built with its archetypes a repertoire of images which he used to work in the numerous assignments for church projects that he got since 1945. From then on, he will always prefer the longitudinal plan church in his multiple variants, and he will always look for big developments in height and will also emphasize the altar by means of a wise lighting.

Guardini's disciple in his rejection of formalism, he both stood out due to his elaboration of a reflection on architecture from his own sources, and due to a positive consideration of the technique and its potentials for building an artificial life landscape. Guardini could have addressed to him the Letters from Como Lake (1927). The topics of light/star/vision are his as the key issue of the architecture project, as well as, I believe, the awareness of the fact of providing the proper or the right architectural shape to a church is a gift of grace which requires a sacred not doing, which does not exactly coincide with the refusal to launch «a method for the completion of a quality work»<sup>17</sup>. It may be thought that the famous solution of the Hall of Knights of Rothenfels Castle did not constitute a significant reference for the parish church projects to be developed later. This hall had been, first of all, the ideal seed of a religious conscience under construction which was measured with space and time. The avant-garde modernity hardly touched him. In the 50s, the furious controversy in his debates with the Bauhaus and his masters would rise again. He accused all of them except for its last director, Ludwig Mies van der Rohe, who was always a good friend of his, of «treason to a freely understood conception of modernity»<sup>18</sup>. It was too early for the accomplishment of what he wished to achieve with such a harsh argument: a revision of modernity. Guardini wrote then —and not by chance— *The End of Modern Times*. The few notes available portray a Christian adventure integrated in a modernisation process of the first Novecento, with a non-avant-garde orientation. It is the link between origin and form explained by von Balthasar, I believe, what sows Schwarz's work and discourse in his search for seeds of things or types in order to create —with the art of building live firms— churches which were not just walled boxes, but, altogether, «building and people, body and soul, persons and Christ, a spiritual universe; a universe for most which has to be always remade»<sup>19</sup>. Schwarz took on the challenge launched in 1923 by Romano Guardini of taking the Liturgical Movement outside the monastic space and he developed his own attempt in writings and constructions of churches and liturgical arrangements till the late 60s of the past century. I have paid visits to many of his churches and they have never left in me a chilling sensation or a non-iconic sort of void, as it is often claimed. Often light is the protagonist in them; light which is wisely articulated around the altar and/or distributed without contrast in the great



Rudolf Schwarz, Santa Ana, Düren (Alemania), 1951/56.



espiritual; un universo para la mayoría, que debe ser siempre llevado a cabo de nuevo»<sup>20</sup>.

Schwarz asumió para sí el desafío —lanzado en 1923 por Romano Guardini— de llevar el Movimiento Litúrgico fuera del espacio monástico, y desarrolló su propio intento en escritos y realizaciones de iglesias y de adecuaciones litúrgicas hasta el final de los años sesenta del siglo pasado. He visitado muchas de sus iglesias: no han dejado en mí una sensación gélida o de un vacío de naturaleza no icónica, como a veces se afirma. A menudo, en ellas la protagonista es la luz, la luz sabiamente articulada en torno al altar y/o difundida sin contrastes en el gran vacío, acotado con pocos pero significativos signos. El altar emerge siempre —pese a sus modestas dimensiones— como una señal de *presencia*, como umbral hacia un mundo otro.

La sensibilidad que evocan estos interiores es de tipo nórdico: una contenida incandescencia espiritual completamente distinta a la emotividad mediterránea. No es efusiva ni locuaz. No se trata del sentimiento *ineffable* lecorbusieriano, es decir, de un lirismo emocional que, en cuanto tal, intenta evocar lo sacro; antes bien, Schwarz dispone, en continua tensión recíproca, el espacio comunitario —la nave de los fieles, en sentido tradicional— y el espacio del altar y de los polos litúrgicos —el espacio del presbiterio—, en la búsqueda de un ordenamiento que no resulte solo esquemáticamente jerárquico, sino también vehículo de la unidad de la Iglesia que actúa en el lugar. En ella, el altar es umbral de lo invisible que se hace *Presencia* en la celebración eucarística; el altar es explícitamente umbral, tanto para Guardini como para Schwarz.

Los acontecimientos acaecidos desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta el Concilio Vaticano II y la activación de la reforma litúrgica promovida por éste último, han cambiado radicalmente el marco de referencia. Es un grave error —además de estar cargado de penosas consecuencias— el recrear a Guardini y a Schwarz extrapolándolos del contexto en el cual trabajaron, no teniendo en cuenta el notable componente experimental, de explicación —acompañado de una excepcional base moral— de su búsqueda, más allá de un futuro inmediato que se les manifestaba como muy oscuro.

Con Guardini y Schwarz, la dinámica del Movimiento Litúrgico ha comenzado a verse —metódica y no casualmente— en la vida religiosa del pueblo agrupado en parroquias. Se trata de una dinámica explosiva por su propia naturaleza, difícilmente controlable. Es clara la aspiración de Schwarz a concebir la iglesia como síntesis de edificio y de pueblo, de arquitectura y liturgia, algo parecido a lo que el monasterio testimonia —incluso hoy— en la singular identificación entre forma arquitectónica y forma de vida, fácilmente perceptible para quienes lo visitan y bien ejemplificado por las ideas recientes —en auge en los años ochenta y noventa del pasado siglo— del arquitecto y monje benedictino Hans van der Laan.

## LA MARAVILLOSA PRIMAVERA SIN ESTÍO DE COUTURIER

En Francia, la experiencia en torno a *L'Art Sacré* ha abierto temas muy distintos a los que acabo de tratar; protagonista absoluto de todo ello ha sido el padre Couturier.

*void, limited by a few significant symbols. The altar always emerges—in spite of its humble dimensions—as a signal of presence, as a threshold to another world.*

*The sensitiveness evoked by these interiors is of a Scandinavian type: a restrained spiritual incandescence which is completely different from the Mediterranean emotive nature. It is neither outspoken nor talkative. It is not about Le Corbusier's ineffable feeling, that is, an emotional lyricism which, as such, tries to evoke the sacred. Rather, Schwarz arranges the community space in a continuous reciprocal tension; the community space—the nave of the faithful—in the traditional sense, and the altar and the liturgical poles space—the presbytery space—in the search for an arrangement which is not just hierarchically schematic, but also a tool of the Church's unity operating on site. In it, the altar is the threshold to the invisible which becomes a Presence in the Eucharist celebration; the altar is explicitly a threshold, both for Guardini and for Schwarz.*

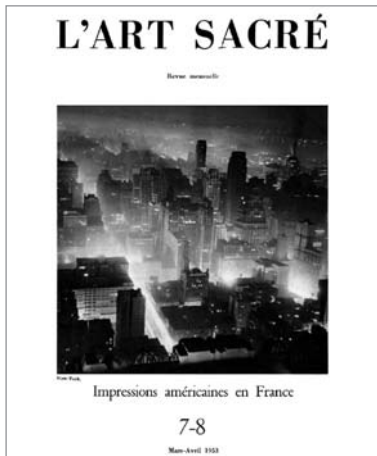
*The events which occurred after the end of the II World War until the II Vatican Council and the activation of the liturgical reform promoted by the Council radically changed the reference framework. Recreating Guardini & Schwarz outside the context where they worked is a serious mistake—fraught with painful consequences—. The considerable experimental component of their work should be taken into account, as well as an explanation for their search—accompanied by an exceptional moral foundation—, beyond the dark immediate future.*

*With Guardini & Schwarz, the dynamics of the Liturgical Movement started to pour methodically, not by chance, into the religious life of the assembly gathered at parishes. These dynamics were naturally explosive and hard to control. Schwarz clearly aspired to conceive the church as a synthesis of building and people, of architecture and liturgy, something similar to what a monastery stands for—even nowadays: in its unique identification between architectural form and way of life, which is easily visible to those who pay a visit to it, and is also well exemplified by some recent ideas—which were in vogue during the 80s and 90s of the past century— of the architect and Benedictine monk Hans van der Laan.*

## Couturier's wonderful spring without summer

*In France, the experience with L'Art Sacré has opened very different subjects from those I have just covered; Father Couturier was the main protagonist of all that.*





Portada de un número de la revista *L'Art Sacré* preparado por Couturier y Régamey.

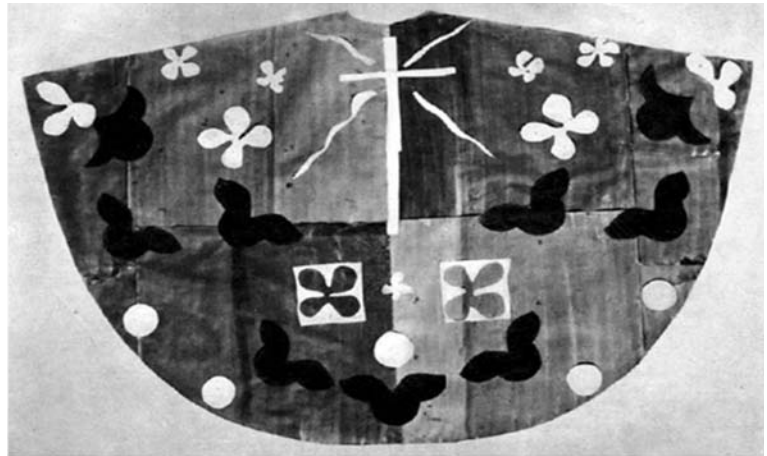
*Pierre Charles Marie Couturier was born in 1897 in Montebrison, by the Loire. He came from a bourgeoisie family and was sensitive, fragile and asthmatic from childhood, but he soon found his artistic call. He was involved with the famous Ateliers d'Art Sacré founded by Maurice Denis & Georges Desvallières for the renewal of art through the liturgy. He was very active between 1919 and 1925.*

*Art was the tool he used to deepen his religious awareness. He became a Benedictine oblate in 1924; next year he entered the novitiate of the Dominican order, and order to which many artists belonged and still do; and they are allowed room for action, though they must be obedient to the community to which they belong and to the Church through it.*

*Couturier's life moves in the same direction. At convent he took the name of Marie-Alain. He was still busy with art and also with tasks assigned to him by his own religious order, without disregarding the pastoral and educational services. He soon met with huge difficulties among the hierarchy, in particular in Rome. His bitter foe was Celso Constantini, the president of the Pontifical Commission for Sacred Art.*

*However, he remained unswayable in his intention of continuing with his insight to add value to contemporary artists, to get to know them in depth, because he believed that they were capable of such a high quality of beauty that they could reach and reveal the human spiritual quality, its deep and unavoidable religious sense.*

*He was sent to America by his order in 1940 as a preacher to the French community. Until 1947,*



Henri Matisse, diseño de casulla para Vence.

Pierre Charles Marie Couturier nace en 1897 en Montebrison, en el Loira. De familia burguesa, frágil, sensible y asmático desde la infancia, encontró pronto su propia vocación artística. Involucrado en los célebres *Ateliers d'Art Sacré* fundados por Maurice Denis y Georges Desvallières para la renovación del arte a través de la liturgia, estuvo muy activo entre 1919 y 1925.

El arte fue el vehículo para profundizar en su conciencia religiosa; oblatto benedictino desde 1924, al año siguiente ingresó en el noviciado de la orden de los dominicos, una orden a la cual han pertenecido y todavía pertenecen hoy muchos artistas, a los que se les deja libertad de acción, pero pidiéndoles a la vez obediencia a la comunidad a la que pertenecen y, a través de ésta, a la Iglesia.

En esta dirección se inscribe la propia vida de Couturier, que en el convento toma el nombre de Marie-Alain. Siguió ocupándose del arte, también mediante tareas a él confiadas por su propia orden religiosa, sin descuidar los servicios pastorales y educativos. Encontró pronto grandes dificultades entre la jerarquía, en concreto, en Roma. Su acérrimo adversario fue Celso Constantini, presidente de la Comisión Pontificia para el Arte Sacro.

Maduró, sin embargo, una inflexible determinación de proseguir en la intuición de revalorizar a los artistas contemporáneos, conociéndolos a fondo, porque los creía capaces de una cualidad de belleza tan alta como para poder alcanzar y revelar la dimensión espiritual del hombre, su profundo e ineludible sentido religioso.

Enviado por su orden a América en 1940 como predicador de la comunidad francesa, desarrollaría además, hasta 1947, una intensa actividad como conferenciante sobre temas artísticos en varias ciudades de Estados Unidos y de Canadá. Conoció y trató allí a Maritain, Chagall, Julien

# L'ART SACRÉ

Revue Mensuelle

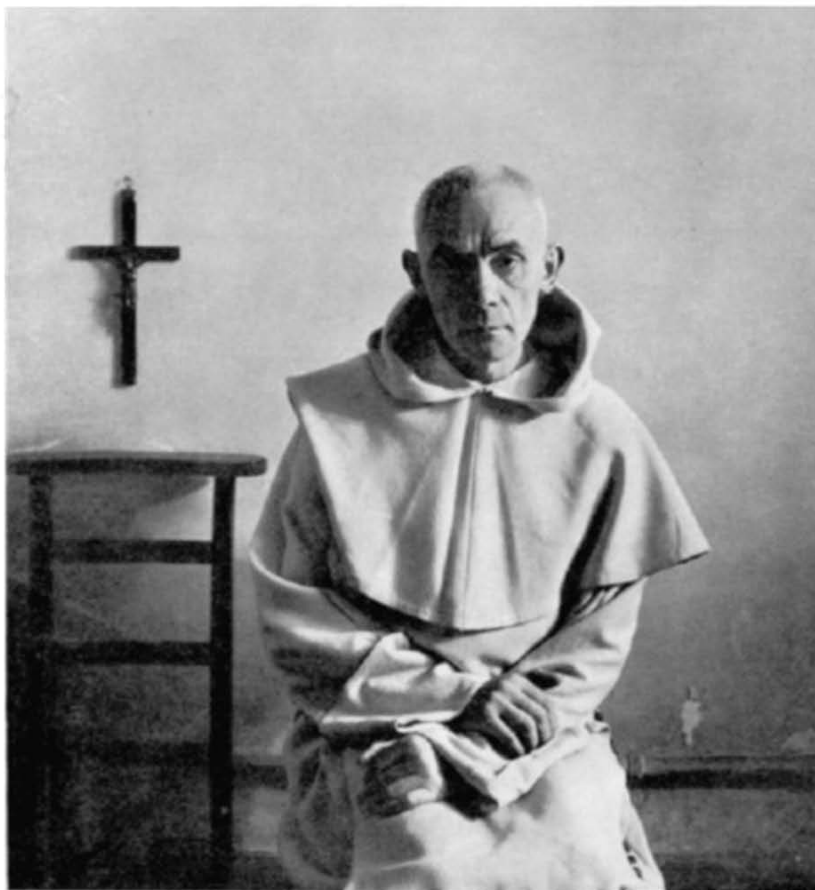


Photo Maywald, 1949.

## Le Père Couturier

### 9 - 10

Mai-Juin 1954

Portada del número doble de la revista *L'Art Sacré* dedicado al padre Couturier tras su muerte.

he developed an intense activity as lecturer on artistic subjects in various cities of the USA and Canada. There he met Maritain, Chagall, Julien Green, Stravinski, Simone Weil and Focillon —we should analyse the relationship between his artistic militancy and the principles of the author of the famous *La vie des formes*— and many other artists and culture people.

In 1948 he finally returned to France and took again with Régamey the management of the magazine *L'Art Sacré*. He was particularly intent on getting his artist acquaintances to work at Catholic churches, regardless of their religious standing. In 1948 he took part, together with Léger, in the project for the underground basilica of Sainte-Baume, by Le Corbusier, which was never built.

The Assy church was consecrated in 1950. Couturier had invited numerous artists to work there. In 1951 a strong controversy exploded, a *querelle de l'art sacré*, which questioned what Couturier had made, in particular with regard to the Jesus Christ sculpture of Richier, with abstract forms and a non-identifiable face. The Venice chapel is also consecrated in 1951 with Matisse's works, as well as the Audincourt church, for which he had commissioned some stained-glass windows to Léger and a monumental façade mosaic to Bazaine. At that time, he also assigned to Le Corbusier the Ronchamp chapel, first, and later and Dominican convent of La Tourette, close to Lyon. During those same years he became exhausted due to his ailments and he was often admitted to hospital because of a myasthenia which kept him paralysed. He died at peace on 9 February 1954, assisted by Régamey.

The *L'Art Sacré* issue of 1954, dedicated to M.-A. Couturier, has the structure of a chapter journal with testimonials by his friends and himself, portraying the human adventures in his brief life, his militancy for modern art and that of the masters of his time, as well as his intimate confessions. The Dominicans, who knew him well, and his colleague in the publishing adventure of *L'Art Sacré*, Father Pie-Raymond Régamey, soon pointed out that it was necessary to watch Couturier's life under a single key, some sort of current born out of feeling and thinking. Thus, they warned that it was necessary to pay close attention and decoding skills in order to understand Marie-Alain's heirloom. The issue ended with a moving testimonial by Father Régamey, a sincere and loyal one just like the rest of the magazine, with the main goal of unveiling the true traits of a unique man, a militant artist and

Green, Stravinski, Simone Weil y Focillon —la relación entre su militancia artística y los principios del autor del célebre *La vie des formes* debería ser analizada— y muchos otros artistas y hombres de la cultura.

En 1948 vuelve definitivamente a Francia y retoma con Régamey la dirección de la revista *L'Art Sacré*. Se empeña, sobre todo, en conseguir que los artistas que conocía, cualquiera que fuese su posición religiosa, pudiesen trabajar en iglesias católicas. En 1948 participó con Léger en el proyecto de la basílica subterránea en Sainte-Baume, de Le Corbusier, que finalmente no se realizó.

En 1950 se consagra la iglesia de Assy, donde Couturier había invitado a trabajar a muchos artistas. En 1951 estalla una fuerte polémica, una *querelle de l'art sacré*, que pone en cuestión lo realizado por Couturier, sobre todo a causa de la escultura del Cristo de Richier, en formas abstractas y con un rostro de rasgos no identificables. En 1951 se consagra también la capilla de Vence, con las obras de Matisse, y se inaugura la iglesia de Audincourt, para la que había pedido unas vidrieras a Léger y un monumental mosaico en fachada a Bazaine. En esa época, encargó a Le Corbusier primero la capilla de Ronchamp y después el convento dominicano de La Tourette, próximo a Lyon. En estos mismos años se agota por causa de sus dolencias e ingresa a menudo en hospitales debido a una miastenia que lo paralizaba. El 9 de febrero de 1954, asistido por Régamey, murió en paz.

El número de *L'Art Sacré* de 1954, dedicado a M.-A. Couturier, tiene la estructura de un diario por capítulos, con testimonios suyos y de amigos, en el cual se entretajan las vicisitudes humanas de su breve vida, su militancia en pro del arte moderno y de los maestros de su tiempo y sus más íntimas confesiones. Los dominicos, que lo conocían bien, y su compañero de aventura editorial en *L'Art Sacré*, el padre Pie-Raymond Régamey, intentaron señalar enseguida que la vida de Couturier era necesario observarla bajo una clave unitaria y, a la vez, paradójicamente oculta, una especie de *corriente nacida del sentimiento y del pensamiento*. Advertían, de este modo, que se necesitaban una especial atención y capacidad de discernimiento para comprender la herencia de Marie-Alain. El fascículo concluía con un emotivo testimonio del padre Régamey, sincero, leal, como toda la revista, en el cual su mayor preocupación era desvelar los verdaderos rasgos de un hombre singular, artista y crítico militante, sacerdote y dominico hasta la médula, fiel a su propia vocación religiosa y a la Iglesia.

Régamey —como Couturier— era consciente de que en el siglo XX, la realización de una revista como *L'Art Sacré* era un drama. Si esto podía estar menos claro para ambos en el periodo comprendido entre las dos guerras mundiales, entre 1936 y 1939, en la fase de reconstrucción de finales de los años cuarenta y en los años cincuenta, el dramatismo de la vida de la fe cristiana en el mundo, con el del arte sacro, fue evidente para ellos. Ambos tomaron conciencia de ello, pero mientras Régamey apostó por comenzar un paciente trabajo educativo del gusto estético, prestando particular atención al clero, Couturier se mostraba impaciente

Tast Hotel, New Haven, Conn -  
le 24 de décembre 1940

Mon cher et rebelle Père,

Je confie à votre Ami M. Gagnon ce petit billet d'amitié, sachant le voudrait mettre beaucoup d'amitié, avec tous mes remerciements pour ces articles, que j'ai lus avec gratitude et admiration pour y découvrir, dans une sorte de silence lumineux, la vraie voie de l'Eglise et la vraie voie de l'Esprit. Tout ce qui ne se fait pas, à la liberté, tout ce qui ne s'y nuit pas, est bon. On le voit bien par l'effrayant abaissement des intelligences et des cœurs qui accompagne les travaux de l'ennemi. Le fait est qu'il y eut jamais un despotisme "clair", mais il est sûr que nous sommes menacés par le despotisme le plus nocturne. Tout que les âmes de votre temps ont besoin d'une certaine lumière, et tant que nous nous battons dans cette lumière là, il reste de fortes chances pour que le monde échappe à un fléau plus affreux que la guerre, la bêtise dans la servitude. Des nobles paroles, si pleines, ont inspiré bien des réflexions et nous ont bien des plaisirs. Je vous remercie de tout mon cœur.

Mais avant de pleurer les Maritains. Je sais que je le reverrai, dans une de ces catacumbes où nous essayons de sauver quelque chose de la vie de l'esprit et où nous modelons l'Idéal d'une république. Que Saint Luc et Platon nous soient en aide!

Ma femme et moi, nous nous unissons dans l'affection, fraternelle d'amitié, dans toute sorte de bons vœux pour la Patrie et pour vous.

Henri Focillon

critic, a priest and a Dominican through and through, who was faithful to his own religious vocation and to the Church.

Régamey, just like Couturier, was aware of the fact that making a magazine such as *L'Art Sacré* in the 20th century was a drama. If this could be less clear to both of them during the between-wars period, 1936-1939, during the reconstruction phase in the late 40s and 50s, the dramatic situation of Christian life in the world, together with that of sacred art, became obvious to both and both of them became aware of it, though Régamey decided to start a patient task of educating aesthetic tastes, paying particular attention to the clergy, while Couturier appeared to be impatient during his conversations about a mediation phase. He understood his colleague's mistakes, though he still suffered with the tiniest mistake in choosing the elaboration of the magazine. He made considerable efforts, sometimes he appeared to be active and he even supervised completely some of its issues between 1950 and 1953.

He wrote to Régamey in 1952: «There is urgency in carrying out the synthesis task you are working with: the Church absolutely needs it. I am just a sniper behind a tree (sometimes I am well placed, but that is all)»<sup>20</sup>. His dramatic knowledge —also shared by Régamey— was based on the conviction that the divorce between faith and the power of Christian sensibility and imagination denounced by Paul Claudel in 1910 as the cause of the decadence of sacred art was getting bigger and bigger<sup>21</sup>.

In the midst of such a drama, and in order to build a path to the salvation of Christian art, it was necessary —according to Couturier— to make room for artistic sensibility, the highest at that time, leading it wholly towards the Church. This was a radical choice, a paradoxical option, required as a result of the spiritual degradation of the materialistic society in which artists were scarce; and not just great artists, but also minor ones. There were also historical reasons behind his position —French ones, specifically— which he had not faced yet at the intellectual level; said reasons will be widely covered by Régamey in the volume *Art Sacré au XX siècle?*, of 1952.

The continuous controversies born in the context of the Church will force Régamey to compile Couturier's writings and publish them in a volume titled *L'Evangile est à l'extrême*, in 1970; writings from *L'Art Sacré* from 1950 to 1953. In the prologue he made a passionate defence of his colleague's goals and intentions<sup>22</sup>: the Dominican artist was intent on





Algunas páginas de la revista *L'Art Sacré* preparadas por el padre Régamey.

*disloquer les structures mentales dans l'Eglise, that is, opening a wider space to truth and to life. According to Régamey, he had prepared a merveilleux printemps qui n'a pas un été (a wonderful Spring without Summer, ndt.).*

*Couturier was not a protester: he was a man of clean faith and total obedience. He could see a spiritual weakening emerging from the drama of the artistic poverty disseminated also in the Church and he believed that this could not be replaced with easy optimism or panaceas, but that it was necessary to think, feel and see in a new way. Sacred art was to him the place where the contemporary crisis showed more patently. He wanted to be an extremist because he believed that the Gospel is extreme.*

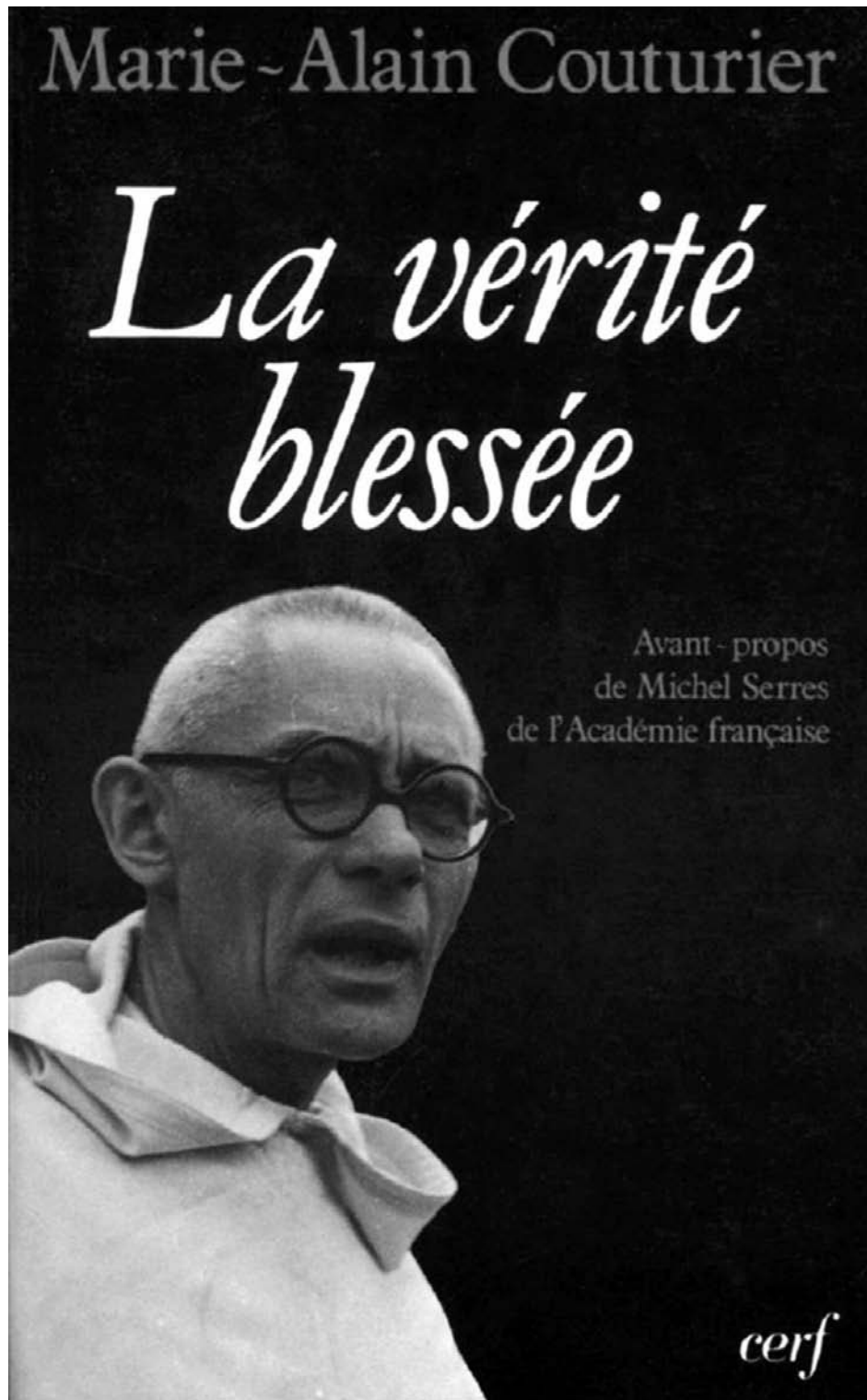
*I must say that this was later misinterpreted by people who were close to him. In 1983, Dominique de Menil & Pier Duployé published in Houston (USA) the same collection of L'Art Sacré issues wholly conceived and paged by Couturier, with a prologue by Dominique de Menil & Marcel Billot. The former, recalling «the freeing positions assumed by him [Couturier]» between 1950 & 1953, matured at his will and fed by the closeness of artists, exhibitions and museums, warned that they were up-to-date nowadays due to the understanding of contemporary art as a spiritual factor, due to the rejection of any type of conformity, and due to the craving for the absolute. Billot, in his turn, pointed out —forcing the reality of facts until their de-naturalisation— an opposition of concepts between Régamey & Couturier. He*

en sus discusiones sobre una fase de mediación. Comprendía las razones de su compañero de trabajo, pero sufría por cada uno de sus más pequeños «errores» de selección en la elaboración de la revista. Se esforzaba en participar, por momentos se mostraba activo, y entre 1950 y 1953 supervisó también por completo algunos números de la misma.

En 1952 escribía a Régamey: «Es urgente realizar la obra de síntesis en la cual trabajas: la Iglesia la necesita absolutamente. Yo no soy más que un francotirador tras un árbol (alguna vez bien situado, pero eso es todo)»<sup>21</sup>. Su conocimiento dramático —que en el fondo Régamey compartía— se apoyaba en la convicción de que el divorcio entre la fe y el poder de la imaginación y la sensibilidad cristiana que en 1910 ya había denunciado Paul Claudel como causa de la decadencia del arte sacro, se estaba agrandando cada vez más<sup>22</sup>.

En medio de tal drama, para construir un itinerario de salvación del arte cristiano era necesario —según el parecer de Couturier— dar espacio a la sensibilidad artística, la más alta de la época, llevándola íntegramente hasta la Iglesia. Se trataba de una elección radical, de una opción paradójica, exigida en razón de la degradación espiritual de la sociedad materialista, en la cual escaseaban los artistas; no sólo los grandes, sino también los modestos. A esta postura suya no le faltaban razones también históricas —francesas en concreto— no afrontadas todavía por él en el plano intelectual; dichas razones las tratará con amplitud Régamey en el volumen *Art Sacré au XX siècle?*, de 1952.

Las polémicas, surgidas una y otra vez en el ámbito eclesiástico, obligan a Régamey a recoger y a publicar en un volumen titulado *L'Evangile est à l'extrême*, de 1970, los escritos de Couturier en *L'Art Sacré* desde 1950 a 1953, prologándolos con una apasionada defensa de las intenciones y de la finalidad de su colega<sup>23</sup>: el artista dominico estaba empeñado



Marie-Alain Couturier,  
La vérité blessée, 1994.

recalled a note made by the latter to the former in 1949: «You know about my affection for you and my reluctance to contradict you, but I must be intransigent about certain things. For instance, I believe that poetry has priority over pedagogy. (...) Anyhow, the opposite will occur for once: poetry will win over pedagogy. The goal of the magazine must be, above all, re-educating people's taste, and, in particular, their poetic sense. The rest is a spiritual academy. I will sacrifice everything to this re-education. (...) The best service I can provide is going to the depth of everything I believe in. Also, if possible, without controversy: even being in agreement with oneself is hard»<sup>23</sup>.

Régamey —as already mentioned— had also pointed out at some disagreements with Couturier, but due to a different spirit, and not adding to statements or deviating Couturier's intentions like Billot, who wrote: «Since then [i.e., from Couturier's writings between 1950 and 1953] nothing separates the religious-Christ from Perpignan from an African sculpture, the crossroads cross from a Crucifixion by Matisse. In this reconstituted vision discourse, the humble instrument of the Lozière farmstead, the decorated body of an African dancer, as well as the warped curve of a quay or the pure and fresh one of a Sénanque capital, all of them reaffirm, compared to the Lisieux basilica, that only beauty opens the heart to the ineffable»<sup>24</sup>. The border position assumed here by Couturier was wrong in his condemnation including Régamey's endeavour towards 'Art Sacré, and stating something which equalled the values of signs and art generated by the most varied cultures, totally uprooted from their specific contexts. The denunciation of the contemporary art drama, existentially known by Couturier and shared by Régamey, turned thus into the victory —according to De Menil & Billot— of a aesthetics based on three perceptive factors which were not oriented to linking the visible with the invisible, which has always been the specific need of Christian art. These statements cause confusion, and not just at the artistic level, but also in relation to the meaning of the tout court art, to its spiritual dimension.

Couturier, on the other hand, had led a radical denunciation of the crisis of art for the liturgy in the last two centuries; the purpose of his work was sacred art. He certainly stated clearly between 1952 and 1953: «There is no sacred art where there simply is no art. The religious value is not identified with the artistic one, but both vary jointly. There is no sacred art where there is no essential human attitude towards



Marie-Alain Couturier con Pablo Picasso.

en disloquer les structures mentales dans l'Eglise, es decir, en abrir un espacio más amplio a la verdad y a la vida. Había preparado, de este modo —según escribía Régamey—, un *merveilleux printemps qui n'a pas un été* (una maravillosa primavera sin estío).

Couturier no era un contestatario: era un hombre de fe límpida y de obediencia total. Veía una debilitación espiritual que emergía dentro del drama de la pobreza artística difundida también en la Iglesia, y creía que no se podía suplir con fáciles optimismos o panaceas, sino que se necesitaba pensar, sentir, ver de modo diferente. El arte sacro era para él el lugar donde la crisis contemporánea se mostraba en toda su evidencia. Quería ser un extremista porque consideraba el Evangelio como un extremismo.

Es mi deber señalar que eso ha sido luego mal interpretado por personas próximas a él. En 1983, Dominique de Menil y Pier Duployé publicaban en Houston (Estados Unidos) la misma colección de números de *L'Art Sacré* integralmente concebidos y compaginados por Couturier, con prólogo de Dominique de Menil y Marcel Billot. La primera, recordando «las posiciones libertadoras que él [Couturier] asumió» entre 1950 y 1953, maduras a su gusto y alimentadas por la cercanía de artistas, exposiciones y museos, advertía que estaban ahora de plena actualidad por la comprensión del arte contemporáneo como factor espiritual, por el rechazo de todo conformismo y por el ansia de lo absoluto. Billot señalaba, por su parte —forzando la realidad de los hechos hasta desnaturalizarla—, una oposición de conceptos entre Régamey y Couturier. Recordaba una puntualización, en 1949, del segundo al primero: «Usted conoce el afecto que le tengo y mi repulsa a contradecirle. Pero hay cosas sobre las que no puedo sino ser intransigente. Por ejemplo, considero que la *poesía* debería prevalecer sobre la pedagogía. (...) En todos los casos, por una vez sucederá lo contrario: la pedagogía será vencida por la poesía. La finalidad de la

Página de la revista *L'Art Sacré*.

Monasterio de Le Thoronet (Francia).

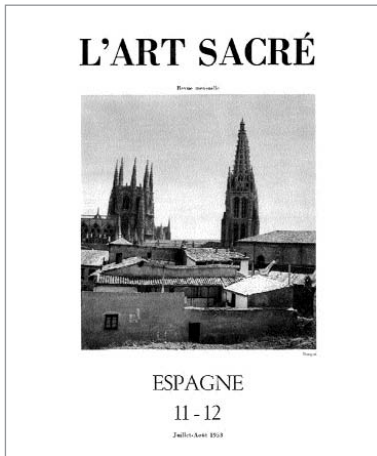
revista debe ser, sobre todo, la reconstitución del gusto de la gente, y más en concreto, de su sentido poético. El resto es academia espiritual. Para esta reconstitución lo sacrificaré todo. (...) El mejor servicio que puedo prestar es el de ir hasta el fondo de aquello en lo que creo. También, si es posible, sin polemizar con nadie: ya es duro llegar a estar de acuerdo con uno mismo»<sup>24</sup>.

También Régamey —ya lo hemos visto— había señalado desavenencias entre él y Couturier, pero por un espíritu diferente, no añadiendo a las afirmaciones o desviando las intenciones de Couturier como Billot, que había escrito: «Desde entonces [es decir, desde los escritos de Couturier entre 1950 y 1953] nada separa al Cristo-religioso de Perpignan de una escultura africana, la cruz de un cruce de carreteras de una Crucifixión de Matisse. En este discurso de la visión reconstituida, el modesto instrumento de la casa aldeana de Lozière, el cuerpo ornamentado de un danzante africano, como la curva alabeada de un muelle o la curva pura y fresca de un capitel de Sénanque, afirman, en comparación con la basílica de Lisieux, que sólo la belleza abre el corazón a lo inefable»<sup>25</sup>. La posición de frontera asumida por Couturier estaba aquí equivocada, en una condena que incluía al empeño de Régamey hacia *L'Art Sacré*, afirmando una ocultación que homologaba los valores de los signos y del arte producidos en las culturas más diversas, erradicadas por completo de sus contextos específicos. La denuncia del drama del arte contemporáneo, conocida existencialmente por Couturier y compartida por Régamey, se convertía de este modo en la victoria —según De Menil y Billot— de una estética que se fundamentaba en tres factores de carácter perceptivo no orientados a unir lo visible y lo invisible, necesidad específica desde siempre del arte de contexto cristiano. El equívoco inducido por estas afirmaciones es total, no sólo sobre el plano artístico, sino también en relación con el significado del arte *tout court*, a su dimensión espiritual.

*the sacred reality. This religious attitude as such is found —if not in its purest state, at least in its most artistically efficient one— in the mentality of the most primeval peoples (...) because religious feeling penetrates directly every human sense as the creator psychology. Simple souls are, by definition, unique souls, in which the faculties do not work separately, but each of them works in its integrity through man, who is fully committed to the exercise of each of his faculties. This is the ideal state of artistic creation; this is the ideal state of religious life and creation. This means that there is an attitude by modern artists towards their work which is very close to the religious attitude»<sup>25</sup>. Couturier believed in human beings and in artists because he believed in God; he thought that modern society was disorderly, chaotic and materialistic; he warned that the drama of this inhuman society could turn into a tragedy; he run the risk of trusting the artists he met, not without suffering and piercing inner anguish, because he reckoned in them —even when they were non-believers— «the instinct of the sacred, because he found in them a moral and spiritual attitude (...) made of personal humbleness at work and unconditional respect for the reality of the supernatural». Just like them, Couturier felt «horror before the sacred art professionals. This cannot be a job»<sup>26</sup>.*

*It is necessary to read his reflections by the light of this background attitude, even the most compromising ones. In parallel to the exploration I have previously made about the relationship*





Portada y una ilustración correspondientes al número de verano de 1953 de la revista *L'Art Sacré* dedicado a España.

*between Guardini & Schwarz, I should develop now a similar comparison between Couturier, as client and Le Corbusier, Bazaine, Léger and other artists. On the contrary, I thought that it was more relevant for the present conference to give more room to Couturier's thought, being too dark and unknown. In the current circumstances, generally less hostile—or, at least, in multiple cultural and Church strata—to contemporary art debates, and, on the other hand, circumstances marked by a series of problems which annihilate every difference in favour of a pervading relativism, Couturier's position may shake consciences and pose important questions.*

*Certainly, they are not evasions such as those from past art or from other historical-geographical areas, such as Eastern ones; it is not a plain historicism or a refuge in the iconography of icons what guarantees that the real religious sense will come to be expressed and portrayed nowadays in the works made for the Catholic liturgy in our Western countries. It is necessary that somebody, if possible, many people in European culture and in other countries recover the Christian sense of their own identity and renew it, even in art, meditating on the path which artistic research has travelled, in the midst of multiple contradictions, in the past century. A renewed effort must be made by theologians, art critics and art and architecture historians, whether lay or religious. The II Vatican Council has certainly opened a dialogue between faith*

Couturier, en cambio, se había puesto al frente de una denuncia radical de la crisis del arte al servicio de la liturgia de los dos últimos siglos; la finalidad de su trabajo era el arte sacro. En efecto, afirmó con extrema claridad entre 1952 y 1953: «No existe arte sacro donde simplemente no existe arte. Existe menos arte sacro donde existe menos arte. El valor religioso no se identifica con el valor artístico, pero ambos varían conjuntamente. No hay arte sacro donde no hay actitud esencial del hombre ante la realidad sacra. A esta actitud religiosa como tal se la encuentra —si no en su estado más puro, al menos en estado más eficaz (artísticamente)— en la mentalidad de los pueblos más primitivos (...) porque el sentimiento religioso penetra sin obstáculos en todos los sentidos del hombre, como psicología creadora. Las almas sencillas son, por definición, almas *únicas*, en las que las facultades no trabajan cada una por su propia cuenta, sino que cada una lo hace en toda su integridad a través del hombre, que se compromete por entero en la acción de cada una de sus facultades. Este es el estado ideal de la creación artística, es el estado ideal de la vida religiosa y de la creación religiosa. Esto indica que existe una actitud del artista moderno ante *su obra*, que está muy próxima a la actitud religiosa»<sup>26</sup>.

Couturier creía en el hombre y en el artista porque creía en Dios; consideraba a la sociedad moderna como desordenada, caótica y materialista; advertía que el drama de esta sociedad inhumana podía convertirse en tragedia; se exponía, con sufrimiento y no sin lacerantes angustias interiores, al riesgo de confiar en los artistas que encontraba, pues reconocía en ellos —aún cuando no fuesen creyentes— «el instinto de lo sacro», porque encontraba en ellos «una actitud moral y espiritual (...) hecha de «humildad» personal en el trabajo y de respeto *incondicional* hacia la realidad sobrenatural». Como ellos, Couturier tenía «horror hacia los *profesionales* del arte sacro. Esto no puede ser un oficio»<sup>27</sup>.

A la luz de esta actitud de fondo es necesario leer sus reflexiones, incluso las más conciliadoras. En paralelo a la exploración que he llevado a cabo previamente sobre la relación entre Guardini y Schwarz, debería desarrollar ahora una comparación análoga entre Couturier, como comitente, y Le Corbusier, Bazaine, Léger u otros artistas. Por el contrario, me ha parecido más importante en este congreso dar más espacio al pensamiento de Couturier, por ser demasiado oscuro y desconocido. En el clima actual, por una parte menos hostil, en general —o al menos en múltiples estratos culturales e incluso eclesiásticos—, a los debates de arte contemporáneo, y por otro lado profundamente marcado por una problemática que aplasta toda diferencia a favor de un relativismo que todo lo invade, la posición de Couturier puede sacudir las conciencias y plantear importantes interrogantes.

En efecto, no son las evasiones en forma de arte del pasado o de otras áreas histórico-geográficas como las orientales; no es el historicismo plano o el refugio en la iconografía de los iconos lo que garantiza que el sentido religioso auténtico llegue a ser expresado y testimoniado hoy en las obras realizadas para la liturgia católica en nuestros países occidentales. Se requiere que alguien —y si es posible, muchos— en la cultura europea y en los diversos países, reencuentren el sentido cristiano de la propia identidad y lo renueven, incluso en el arte, meditando sobre el camino que ha recorrido la investigación artística, en medio de múltiples contradicciones, en el curso del pasado siglo. Es necesario el renovado esfuerzo de los teólogos, críticos de arte e historiadores del arte y de la arquitectura, arquitectos y artistas, ya sean éstos laicos o religiosos. Con el Concilio Vaticano II se ha abierto ciertamente un diálogo entre la fe y el arte, pero el territorio de esta zona de libertad está otra vez arado a fondo.

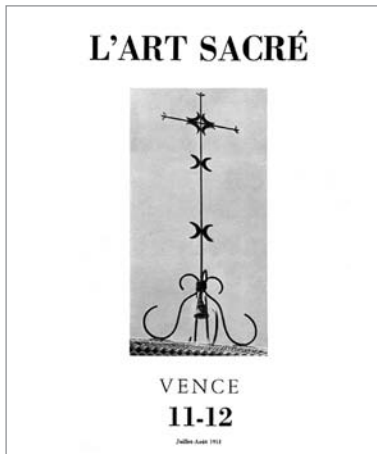
En primer lugar, retomo un fragmento del *manifiesto* con el cual Couturier abrió el número de la revista supervisado por él en 1950: «El objetivo asumido por *L'Art Sacré* en la tentativa de un renacimiento del arte cristiano en Francia —escribía él— debe ser doble: reforma de las ideas y restauración de la sensibilidad visual. Alrededor del primer punto, parece que la partida está casi ganada, al menos entre *l'élite* del clero. La experiencia demuestra que con esto no basta: con ideas justas, con principios verdaderos y reconocidos como tales, si se enturbia el gusto, las inclinaciones íntimas que, ante las obras, inspiran las preferencias y elecciones finales, quedan viciadas. La claridad conceptual de los principios acaba por encubrir los peores equívocos. Se necesita tener presente y reiterar que en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos. Más exactamente la intuición sensitiva, y no el raciocinio. De hecho, en el arte no se juzga como se piensa, sino como se siente. Es por ello por lo que esto es así. Ahora es necesario admitir que durante un siglo la sensibilidad visual en Occidente se ha pervertido progresivamente (...) Actualmente se ha de reconocer que todos, o casi todos, tenemos la vista desenfocada, desenfocada exactamente en el sentido en el que se entiende que un hombre tiene la voz desafinada o el oído desafinado. (...) Esta reeducación parece que debiera implicar dos cosas: una *purificación* y una *liberación*.

*and art, but the territory of this freedom ground is once again deeply ploughed.*

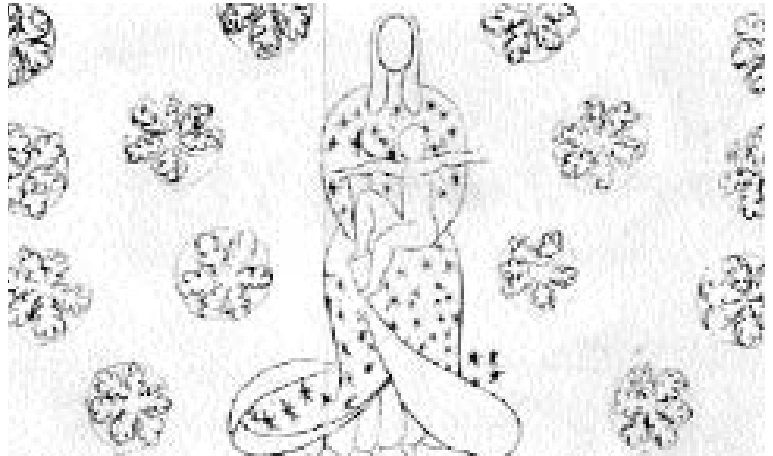
*First of all, let me quote an excerpt from the manifesto with which Couturier opened the issue of the magazine supervised by him in 1950: «The goal assumed by L'Art Sacré in its attempt at a renaissance of Christian art in France —he wrote— must be double: reform of ideas and restoration of the visual sensitiveness. As regards the first point, it seems that the game is almost won, at least among l'élite of the clergy. Experience shows that this is not enough: with some fair ideas, with principles which are true and acknowledged as such, if tastes are cloudy, the intimate inclinations before the works of art inspiring our final preferences and choices are marred. The conceptual clarity of principles ends up by hiding the worst confusions. It must be born in mind and repeated that the senses are what judges and discerns in art, and not intelligence. More accurately, it is the sensitive insight, rather than rationality. In fact, in art, you do not judge as you think, but as you feel. For that reason, that is so. It must be admitted that, for a century, Western visual sensitiveness has been gradually perverted (...) nowadays; it must be acknowledged that all of us, or most of us, have out-of-focus sight, out-of-focus in the sense that we understand when we say that somebody sings out of tune. (...) This re-education should imply two things: purification and release.*

*»Purification: through the vision of extremely pure things. Formal purity, beauty of shapes as such, that is, beyond the objects and ideas. A beauty which should be approved of because of its essence: in art, the only legitimate medium (...) is the primacy of the beauty in shapes, as such, (...) independent. Independent, i. e., with no concessions to moral, social or apostolic goals which are external to the work. Certainly, when these concessions take part, they confuse their own field with that of propaganda, where the methods are essentially temporary (ephemeral). (...) Because beauty, in itself and for itself, is already truly good: diffusivum sui (it communicates itself). There is nothing like the pure forms which remain before our eyes, which are gradually tuned (just like a piano is tuned) in their beauty. Just like music, they secretly impose their measurements and rhythms (...).*

*»Secondly, release. The public's visual habits during the past century —and also due to the academic imperialism of the Art Schools and the official atmospheres— have not only been warped, but also faked, imprisoned in conformity pretending to be noble, where just a very limited*



Portada de un número de la revista *L'Art Sacré* íntegramente preparado por el padre Couturier.



Henri Matisse, boceto para Vence.

portion of the real multiple and live beauty has been admitted»<sup>27</sup>.

Two key statements have to be made. Is it accurate to say that, in art and in architecture, the idea and the sensitiveness are totally indifferent? And, therefore, can it be stated simply that in art it is not intelligence what judges and discerns, but the senses? Isn't this statement just partly true?

Couturier's & Régamey's big commitment, according to a recent writing by Débuyst, the biggest artistic commitment in the Catholic field, has not deepened enough the roots of the Gospel message of the Beatitudes<sup>28</sup>. On the contrary, I personally believe that this has certainly occurred, but that the adventure lived in *L'Art Sacré* coincided with a cultural phase in the whole Western world, after the two great wars, in which a renewed and often shallow hope in a brand new easy and pleasant life was, as if to say, within grasp. *L'Art Sacré* pointed out that, on the contrary, a drama was going on and that a task of clarification and risky experimentation was required. Couturier was the person who created the strongest impulse, not living his own experience as client in a shallow or distracted fashion. The task of ploughing for the first time a rough and arid terrain corresponded to him and, in a different way, to Régamey; we must evaluate their work in a respectful and objective manner, so that we can pay tribute to the heirloom received from them.

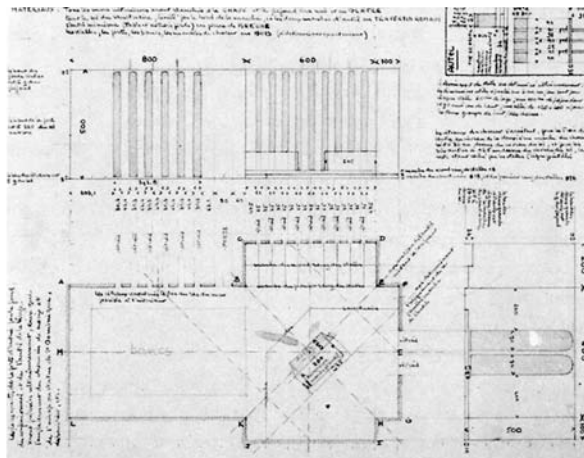
Another excerpt by Couturier, with the flamboyant title «The big assignments for the big men», should be recalled here: «Is it possible to turn to the great modern artists? In

»*Purificación*: a través de la visión de formas extremadamente puras. Pureza formal, belleza de las formas en cuanto tales, es decir, más allá de los objetos o de las ideas. Belleza que deberíamos aprobar por lo que es: en el arte, el único medio legítimo (...) es la primacía de la belleza de la forma, como tal, (...) independiente. Independiente, es decir, sin ninguna concesión a fines morales, sociales o apostólicos exteriores a la obra. En efecto, cuando estas concesiones intervienen, confunden el propio campo con el de la propaganda, donde los métodos son esencialmente provisionales (efímeros) (...) Porque la belleza, en sí y por sí, es ya un verdadero bien: *diffusivum sui* (se comunica por sí misma). Nada como las formas puras que permanecen ante nuestros ojos, que poco a poco se *afinan* (como se afina un piano) en su belleza. Como una música, imponen secretamente sus medidas y sus ritmos (...).

»En segundo lugar *Liberación*. Siempre durante este último siglo —y también por causa del imperialismo académico en las Escuelas de Arte y en los ambientes oficiales— los hábitos visuales del público no sólo han estado viciados, sino también falseados, aprisionados en conformismos con pretensiones de nobleza, donde no ha sido admitida más que una porción muy reducida de la belleza múltiple y viva de la realidad»<sup>28</sup>.

Se deben hacer dos observaciones fundamentales. ¿Es exacto afirmar sin más que, en el arte y en la arquitectura resulten del todo diferentes idea y sensibilidad? ¿Y que, por tanto, se pueda afirmar sin más que *en el arte no es la inteligencia la que juzga y discierne, sino los sentidos*? ¿No se trata más bien de una afirmación sólo en parte verdadera?

El gran compromiso de Couturier y de Régamey, ha escrito recientemente Débuyst, el compromiso artístico más grandioso del siglo XX en el contexto católico, no ha profundizado suficientemente en las propias raíces del mensaje evangélico de las bienaventuranzas<sup>29</sup>. Al revés, personalmente creo que esto sí que ha sucedido, pero que la aventura vivida en *L'Art Sacré*



Frère Rayssignier y Henry Matisse, planos de la capilla de Nuestra Señora del Rosario, Vence (Francia), 1947/51.



Matisse trabajando en la capilla de Vence (h. 1950).

ha coincidido con una fase cultural en todo el Occidente, tras las dos guerras mundiales, de una renovada y a menudo superficial esperanza de una nueva vida fácil y placentera, por así decir, al alcance de la mano. *L'Art Sacré* ha señalado que, al contrario, estaba en curso un drama y que se requería un trabajo de clarificación y una experimentación arriesgada. El mayor impulso para aclarar tal situación lo dio Couturier, que no vivió jamás superficial o distraídamente su propia experiencia de comitente. A él y de distinta forma a Régamey, les correspondió la tarea de remover el primer terrón de una árida parcela; a nosotros nos toca realizar una valoración respetuosa pero también objetiva de su trabajo, en la cual podamos rendir conjuntamente cuenta de la herencia que nos han dejado.

Otro fragmento de Couturier, cuyo altisonante título es *A los grandes hombres los grandes encargos*, debe ser recordado aquí: «¿Es posible recurrir a los grandes artistas modernos? ¿En qué condiciones, dado lo que son ellos y lo que somos nosotros, este recurso será beneficioso? (...) Aparecen aquí las objeciones: *Esto va a costar mucho*. Falso pretexto: se obtienen de los fieles sumas enormes que luego son engullidas (en todos los países) por las peores mediocridades: Lisieux, Madrid, Fátima (...). *No harán lo que se pretende* (...) ¡Gracias a Dios! Porque a menudo *lo que se pretende*, lo que se quiere es, con mucho, inferior a lo que ellos harían, incluso dejados a su única inspiración. *No tienen fe* (...). Ante todo, no sabemos lo que sucede en el interior de los corazones, ni qué otras expresiones pueden manifestar repentinamente las intuiciones del genio. El genio no proporciona la fe, pero entre la inspiración mística y la de los héroes y de los grandes artistas existe una analogía muy fuerte, porque por instinto no les llega la predisposición favorable. *Es siempre necesario apostar por el genio*, decía Delacroix (...). Pero, con todo, es preciso recordar que, también entre los más famosos, no se trata en absoluto de recurrir a uno cualquiera. Para aquel tipo de trabajo, Rouault

*which conditions, given who they are and who we are, will this resort prove useful? (...) Some objections are raised here: This will be costly. That is a false pretext: huge sums are received from the faithful and then eaten up (in every country) by the worst mediocrities: Lisieux, Madrid, Fatima (...). They will not do what we intend them to (...) Thank God! Since, often, what they intend, what they want, is much worse than what they would do, even left alone to their own inspiration. They have no faith (...). First of all, we ignore what goes on inside hearts or which expressions may suddenly reveal the genius' insights. Genius does not provide you with faith, but between the mystical inspiration and that of the heroes' and great artists there is a strong analogy, since the favourable attitude does not reach them by instinct. It is always necessary to bet on genius, said Delacroix (...). However, it must be said that, also among the most famous ones, you cannot just approach anybody. For that kind of work, Rouault will be fitter than Matisse, for another one, Matisse will be fitter than Picasso, or Chagall fitter than Léger (...) Or the other way round (...). Nobody will demand from Perret the same thing they would demand from Le Corbusier. Finally, also with regard to genius, the priest should remember that he has a strict duty, in principle, and that he also has an inspiring role: providing them with ideas and subjects. The greatest masters wish for absolutely clear projects and do not fear at all the strict requirements of liturgical rules. Artists themselves will shape those ideas. We*



should not interfere at all with this elaboration of shapes»<sup>29</sup>.

*This fragment merits a long analysis in itself; it must be explored from one side: 20th century art history, the opening of the Church with the II Vatican Council and the various implementations in the different countries as a result of it; the contemporary and thriving cultural framework, all of this and much more should be confronted with Couturier's statements, revealing, on the one hand, the thread of some fertile commitments, and, on the other hand, some explosive and biased statements. Can we sincerely say that nowadays it is possible to identify great people? Can we say that their necessary talent is enough, even expected, with a view to success?*

*Of course, the key route goes through the events of relationships among architects, artists, clergy and theologians, a key route opened by Guardini, Couturier and Régamey in different ways and at a high price, a road where much has been achieved and a lot is yet to be done.*

### Conclusions

*I have repeatedly explained how the meaning of the term sacred art has changed throughout the 20th century. Since Couturier & Régamey, from their most active stage in the mid century and the querelle de l'art sacré, this term has been re-oriented until it came to mean that art marked by the creating artist's religious sense, moving away from the sacred art as manifestation of the people's sacred sense, preserved in rites and myths.*

*The articulation between the sacred and the religious is still a considerable hindrance, given that art cannot be considered as sacred thanks to the extrinsic motivation of the subject or the purpose for which a worship place has been built, or to the materialisation of spiritual metaphors regardless of a specific formal quality.*

*The term religious art is ratified by a subjective expressivity which excludes specific topics and meanings of positive religions, entering the field of art for art's sake, and annihilating every chance of communication, more because of analogies than because of visible and invisible ties, for the reason of a totally self-referential formal data.*

*The sacred integrates a topic which has recently regained huge relevance, but is also a controversial one. I would align myself with a well-identified path connecting Mircea Eliade's interpretation with the Christian context in Julien Ries's reflections<sup>30</sup>. The latter states that, both for Christian religious people and for primeval people, the space is not perceived as homogeneous; on the contrary, it seems to be*

estará más indicado que Matisse, para este otro, Matisse lo estará más que Picasso, o Chagall más que Léger (...) O a la inversa (...) No se le exigirá a Perret lo que se puede esperar de Le Corbusier. Y, finalmente, también en relación con el genio, el sacerdote no debe sino recordar que tiene, en principio, una estricta obligación y un papel de inspirador: proporcionarles ideas y temas. Los más grandes maestros desean proyectos absolutamente claros y no temen de ninguna manera la exigencia rigurosa de las normas litúrgicas. Nadie puede, pues, dispensar al sacerdote de proponer ideas, e ideas bien precisas. A estas ideas el artista —y sólo él— *les dará forma*. Y es conveniente que en esta *elaboración de formas* no debamos entrometernos por ninguna razón»<sup>30</sup>.

Este fragmento merecería por sí sólo un largo análisis; es preciso afrontarlo punto por punto: la historia del arte del siglo XX, la apertura de la Iglesia con el Concilio Vaticano II y las diferentes aplicaciones en los diversos países a consecuencia del mismo, el contexto cultural contemporáneo en dinámica ebullición, esto y mucho más debería cotejarse con las afirmaciones de Couturier, revelando la trama de compromisos fecundos, por un lado, y de explosivos y parciales afirmaciones por el otro. ¿Podemos decir, por ejemplo, con serenidad, que hoy es fácil identificar a *los grandes hombres*? ¿Que también sea suficiente su necesario talento, incluso esperado, sobre todo con vistas al éxito?

Por supuesto, la vía maestra transcurre por los avatares de las relaciones entre arquitectos, artistas, clero y teólogos, una vía maestra que Guardini, Couturier y Régamey han abierto de maneras diferentes a un alto precio, camino en el que mucho se ha hecho y mucho queda todavía por hacer.

### CONCLUSIÓN

En más ocasiones me ha tocado señalar cómo el sentido de la expresión *arte sacro* ha cambiado en el transcurso del siglo XX. Desde Couturier y Régamey, a partir de su época más activa a mediados de siglo y de la *querelle de l'art sacré*, esta expresión se ha reorientado hasta llegar a coincidir con el arte marcado por el sentido religioso del artista que lo produce, alejándose del arte sacro en cuanto manifestación del sentido sacro de los pueblos, conservado en los ritos y en los mitos.

La articulación entre lo sacro y lo religioso es, hasta hoy, un poderoso obstáculo, desde el momento en el que el arte no puede ser considerado sacro merced a la extrínseca motivación del tema o del destino para edificio cultural, o de realización de metáforas espirituales independientemente de una cualidad formal específica.

La expresión *arte religioso* viene ratificada en todo por una expresividad subjetiva, que excluye temas específicos y significados de religiones positivas, entrando en el territorio del arte por el arte, haciendo, por tanto, desaparecer toda posibilidad de *comunicación*, más precisamente por analogía que por ataduras visibles e invisibles, en razón de un dato formal totalmente autorreferencial.

Lo sacro constituye un tema que recientemente ha vuelto a tener gran relevancia, pero también, un tema muy polémico. Un trayecto bien

identificado, en cuya estela me incluyo, que conecta la interpretación elaborada por Mircea Eliade con el contexto cristiano en las reflexiones de Julien Ries<sup>31</sup>. Este último afirma que, tanto para el hombre religioso cristiano como para el hombre primitivo, el espacio no es percibido como homogéneo; parece, en cambio, marcado por fracturas, lugares de emergencia privilegiada de una conexión humano-divina, identificada como *realidad* ontológica.

La fractura percibida por el hombre primitivo es de naturaleza mágica; la discriminación espacial y creativa entre espacio sacro y espacio profano tiene la cualidad de un signo de salvación, intelectualmente elaborado, pero también es percibido sensiblemente por el cristiano. La epifanía de lo sacro tiene lugar entonces en términos diferenciados entre las dos condiciones humanas.

Pero, ¿cómo es posible conciliar la individualidad expresiva y el sentido sacro del pueblo bajo el único código de una belleza comprendida, asumida, hecha propia?

La liturgia y la formación litúrgica son las cuestiones centrales — desde el punto de vista que aquí nos interesa — para Romano Guardini, cuestiones que han alimentado a los más diversos talentos de arquitectos y de artistas en Europa. Ayudar a los hombres a reconocerse como pertenecientes al pueblo cristiano — como ha hecho Guardini — ha sido también un camino para la liberación de talentos individuales dentro de este pueblo. Ha demostrado que también el arte tiene necesidad del pueblo y de guías que sepan desvelar en la conciencia, a nivel individual y colectivo, el sentido de una auténtica belleza, haciendo florecer al mismo tiempo los talentos individuales.

Esta carencia es quizá el límite más evidente de la posición heroica de Couturier, el cual sin embargo — y no puedo honradamente sino reconocerlo — ha roto el hechizo de una evidente mediocridad en la forma y en la ornamentación de los edificios para el culto cristiano. Además, ha señalado que el mundo eclesiástico tiene una enorme responsabilidad: lo ha hecho con dureza y con dulzura al mismo tiempo. Personalmente, desearía que fuese más escuchado y considerado incluso hoy.

*marked by fractures, by privileged emergence places of a human-divine connection, identified as ontological reality.*

*The fracture perceived by primeval people is a magical one; the creative and spatial discrimination between sacred space and profane space has the quality of a salvation sign. A sign which is intellectually elaborated, but also sensibly perceived by Christian people. The epiphany of the sacred takes place in well-differentiated terms between both human conditions.*

*However, how is it possible to harmonise expressive individuality and the sacred sense of the common people under the single code of a comprehended, assumed, realised beauty?*

*The liturgy and the liturgical training are the key issues — from the viewpoint of this conference — for Romano Guardini, issues which have fed the most diverse European artists' and architects' talents. Helping human beings to acknowledge themselves as belonging to the Christian people — as Guardini did — has also constitutes a path for releasing individual talents among the said people. He has proven that art also needs the people and some guides who know how to unveil, both individually and collectively, in the consciences, the sense of real beauty, simultaneously allowing the blossoming of individual talents.*

*This lack is perhaps the most obvious limit of Couturier's heroic position. He broke the spell — I must honestly reckon it — of a patent mediocrity in the form and decoration of Christian places of worship. Moreover, he has pointed out that the Church world has a huge responsibility: he has done it harsh but sweetly, at the same time. Personally, I would like today's people to listen more to him and to respect him more.*

<sup>1</sup> Traducción española: «El ocaso de la Edad Moderna», Guadarrama, Madrid, 1958.

<sup>2</sup> Hanna Barbara Gerl, «Romano Guardini. La vita e l'opera», Morcelliana, Brescia, 1985, pág. 426.

<sup>3</sup> «Vom Geist der Liturgie», Herder, Freiburg, 1919; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980).

<sup>4</sup> «Von heiligen Zeichen», Grunewald, Mainz, 1927; ed. italiana: Morcelliana, Brescia, 1930 (2ª ed. 1931; 3ª ed. 1980; 4ª ed. 2000).

<sup>5</sup> «Liturgische Bildung», Deutsches Quickbornhaus, 1923; en: Romano Guardini, «Liturgie und Liturgische Bildung», Grunewald, Mainz, 1992, pág. 9-110; ed. italiana: «Formazione liturgica», OR, Milano, 1988. En la actualidad, la editorial Morcelliana está publicando la obra completa de Guardini en italiano; sin embargo, todavía no ha aparecido el volumen sobre la liturgia.

<sup>6</sup> Hans Urs von Balthasar, «L'inizio», Jaca Book, Milán, 1970, pág. 36.

<sup>7</sup> Romano Guardini, «Formazione liturgica», OR, Milán, 1970, pág. 32-33.

<sup>8</sup> Idem, «Lo spirito della liturgia», Morcelliana, Brescia, 2000, pág. 119.

<sup>9</sup> Hans Urs von Balthasar, cit., pág. 37 y 17.

<sup>10</sup> Romano Guardini, «Formazione liturgica», cit., pág. 38-39.

<sup>11</sup> Ibidem, en diversos lugares.

<sup>12</sup> Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, «Rudolf Schwarz 1897-1961», Electa, Milán, 1997.

<sup>13</sup> Hanna Barbara Gerl, cit., pág. 253.

<sup>14</sup> Rudolf Schwarz, «Costruire la chiesa», Morcelliana, Brescia, 1999, pág. 217.

<sup>1</sup> Hanna Barbara Gerl, «Romano Guardini. La vita e l'opera», Morcelliana, Brescia, 1985, pág. 426.

<sup>2</sup> Herder, Freiburg, 1918; Italian edition: Morcelliana, Brescia, 1930 (2nd ed. 1931; 3rd ed. 1980).

<sup>3</sup> Grunewald, Mainz, 1927; Italian edition: Morcelliana, Brescia, 1930 (2nd ed. 1931; 3rd ed. 1980; 4th ed. 2000).

<sup>4</sup> Deutsches Quickbornhaus, 1923; in: Romano Guardini, «Liturgie und Liturgische Bildung», Grunewald, Mainz, 1992, pág. 9-110; Italian edition: «Formazione liturgica», OR, Milán, 1988. Morcelliana publishing house is currently releasing the complete works in Italian; however, the volume on liturgy is not out yet.

<sup>5</sup> Hans Urs von Balthasar, «L'inizio», Jaca Book, Milan, 1970, pag. 36.

<sup>6</sup> Romano Guardini, «Formazione liturgica», OR, Milán, 1970, pag. 32-33.

<sup>7</sup> Idem, «Lo spirito della liturgia», Morcelliana, Brescia, 2000, pag. 119.

<sup>8</sup> Hans Urs von Balthasar, quote pag. 37 y 17.

<sup>9</sup> Romano Guardini, «Formazione liturgica», quote, pag. 38-39.

<sup>10</sup> Ibidem, in several places.

<sup>11</sup> Wolfgang Pehnt & Hilde Strohl, «Rudolf Schwarz 1897-1961», Electa, Milan, 1997.

<sup>12</sup> Hanna Barbara Gerl, quote, pag. 253.

<sup>13</sup> Rudolf Schwarz, «Costruire la chiesa», Morcelliana, Brescia, 1999, pag. 217.

<sup>14</sup> Roberto Masiero, «Rudolf Schwarz: l'altra modernità», Casabella, 640/641 (1996/97), pag. 28-33.

<sup>15</sup> Rudolf Schwarz, quote, pag. 243-234.

<sup>16</sup> Loc. quote.

<sup>17</sup> *Ibidem*, pag. 246.

<sup>18</sup> Wolfgang Pehnt & Hilde Strohl, quote, pag. 156.

<sup>19</sup> Rudolf Schwarz, quote, pag. 230.

<sup>20</sup> «Temoignage du P. Regamey», *L'Art Sacré* 9-10 (1954), pag. 40; special issue dedicated to Father Couturier.

<sup>21</sup> Paul Claudel, «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», in: «Positions et Propositions» (t. II), Gallimard, Paris, 1934, pag. 223-228. Currently found in: Paul Claudel et Charles-Albert Cingria, «Correspondance générale» (t. IV), L'Âge d'Homme, Lausanne-Paris, 1979.

<sup>22</sup> Marie-Alain Couturier, «L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Eglise», Cerf, Paris, 1970; preface and introduction by Pie-Raymond Régamey.

<sup>23</sup> Marcel Billot, «Note liminaire», in: Marie-Alain Couturier, «Art sacré. Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé», Menil Foundation/Herscher, Houston, 1983, pag. 10-13.

<sup>24</sup> Loc. Quote.

<sup>25</sup> Marie-Alain Couturier, «La vérité blessée», Cerf, Paris 1994, pag. 418-419.

<sup>26</sup> *Ibidem*, 421-422.

<sup>27</sup> Marie-Alain Couturier, «Pour les yeux», *L'Art Sacré* I-II (1950), pag. 3-4.

<sup>28</sup> Frederick Débuyst, «Préface» in: Sabine de Laverne, «Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue 'Art Sacré'», Lessius, Namur, 1992, pag. 7-9.

<sup>29</sup> Marie-Alain Couturier, «Aux grands hommes, les grandes choses», *L'Art Sacré* V-VI (1950), sp. Published also in: Idem., «L'Evangile est à l'extrême», quote, pag. 30.

<sup>30</sup> Julien Ries, «Il senso del sacro. Nelle culture e nelle religioni», Jaca Book, Milan, 2006.

<sup>15</sup> Roberto Masiero, «Rudolf Schwarz: l'altra modernità», *Casabella*, 640/641 (1996/97), pag. 28-33.

<sup>16</sup> Rudolf Schwarz, cit., pag. 243-234.

<sup>17</sup> Loc. cit.

<sup>18</sup> *Ibidem*, pag. 246.

<sup>19</sup> Wolfgang Pehnt y Hilde Strohl, cit., pag. 156.

<sup>20</sup> Rudolf Schwarz, cit., pag. 230.

<sup>21</sup> «Temoignage du P. Regamey», *L'Art Sacré* 9-10 (1954), pag. 40; número especial dedicado al padre Couturier.

<sup>22</sup> Paul Claudel, «Lettre à Alexandre Cingria sur les causes de la décadence de l'art sacré», en: «Positions et Propositions» (t. II), Gallimard, Paris, 1934, pag. 223-228. Actualmente se puede encontrar en: Paul Claudel et Charles-Albert Cingria, «Correspondance générale» (t. IV), L'Âge d'Homme, Lausanne-Paris, 1979.

<sup>23</sup> Marie-Alain Couturier, «L'Evangile est à l'extrême: disloquer les structures mentales dans l'Eglise», Cerf, Paris, 1970; prefacio y presentación de Pie-Raymond Régamey.

<sup>24</sup> Marcel Billot, «Note liminaire», en: Marie-Alain Couturier, «Art sacré. Textes choisis par Dominique de Menil et Pie Duployé», Menil Foundation/Herscher, Houston, 1983, pag. 10-13.

<sup>25</sup> Loc. cit.

<sup>26</sup> Marie-Alain Couturier, «La vérité blessée», Cerf, Paris, 1994, pag. 418-419.

<sup>27</sup> *Ibidem*, pag. 421-422.

<sup>28</sup> Marie-Alain Couturier, «Pour les yeux», *L'Art Sacré* I-II (1950), pag. 3-4.

<sup>29</sup> Frederick Débuyst, «Préface» en: Sabine de Laverne, «Art sacré et modernité. Les grandes années de la revue 'Art Sacré'», Lessius, Namur, 1992, pag. 7-9.

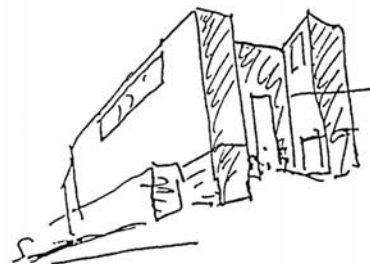
<sup>30</sup> Marie-Alain Couturier, «Aux grands hommes, les grandes choses», *L'Art Sacré* V-VI (1950), sp. Publicado también en: Idem., «L'Evangile est à l'extrême», cit., pag. 30.

<sup>31</sup> Julien Ries, «Il senso del sacro. Nelle culture e nelle religioni», Jaca Book, Milano, 2006.

# Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses

*Interview with Álvaro Siza on Saint Mary's Church in Marco de Canaveses*

ESTEBAN FERNÁNDEZ COBIÁN Y GIORGIO DELLA LONGA



Siza: Era un terreno extraordinariamente difícil, informe, topográficamente complejo: una colina rodeada en su acceso principal por la carretera, que pasa enfrente y lateralmente. También había otro acceso, que se encontraba en la parte opuesta, a una cota diferente. Y por lo tanto, hubo que dar forma a aquel terreno completamente deslizado. Para eso fue útil la presencia de un edificio no muy bonito pero geométricamente muy preciso, que era el único elemento sólido en la zona. El edificio se eleva por detrás de la colina en donde está la iglesia, y por tanto, al analizar la topografía, procuré referirme mucho a este volumen, que es muy notorio, colocándome en ángulo recto. Este fue el inicio de la simetría con la que ocupamos la colina.

Uno de los motivos por los que se decidió aislar la iglesia del centro parroquial fue económico, ya que en una primera fase sólo se podía hacer la iglesia, y por tanto, naturalmente, habría una separación, una frontera, entre la iglesia y el centro parroquial. Por otro lado, el estudio de la implantación ayudó a incluir en la composición general estas casas, estas pequeñas casas que estaban apoyadas en aquel terreno. Procuré agarrarme a todos los elementos del entorno, de manera que pudiera dominar aquella topografía compleja, y así, hacer un todo con aquellos volúmenes emergentes.

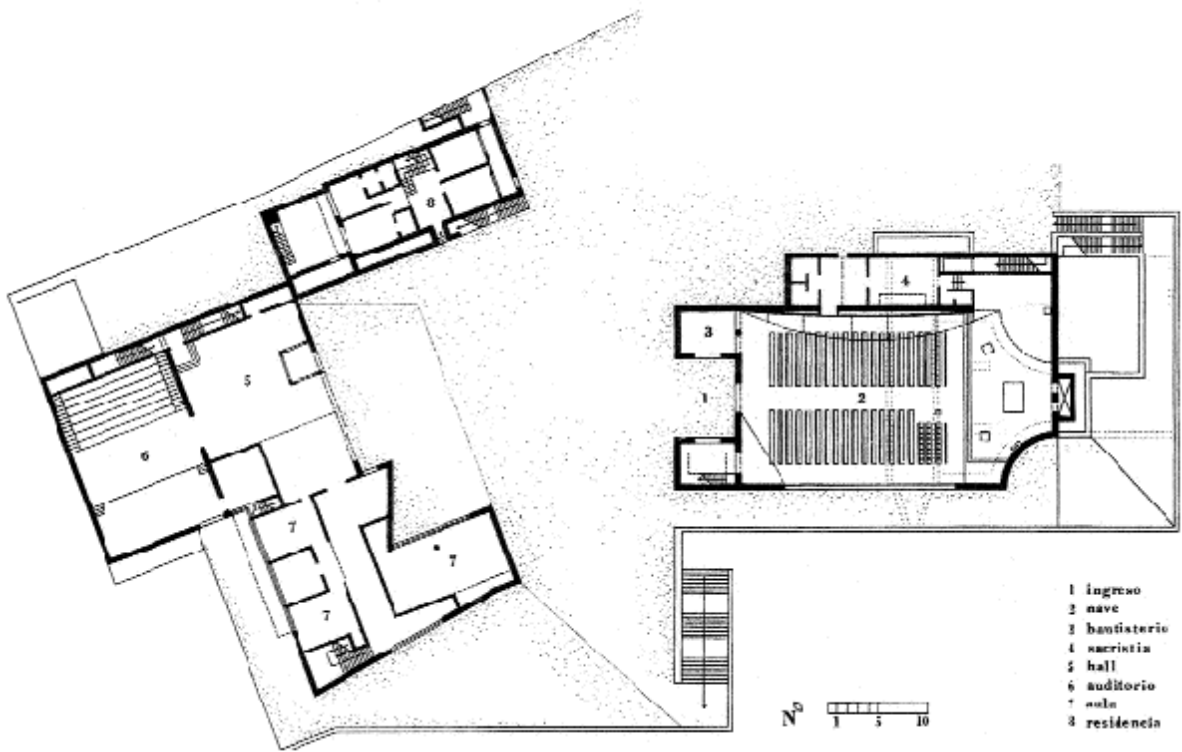
Fernández Cobián: ¿Qué es lo específico para Vd. en el programa de un espacio destinado al culto? ¿Qué envergadura tienen para Vd. algunos conceptos clásicos en arquitectura religiosa como sagrado, liturgia o comunidad, y cómo se han reflejado en este proyecto?

Siza: Lo que yo considero como más significativo en este proyecto, como más influyente, es un debate que existe hoy sobre el espacio

*Siza: It was an extraordinarily difficult terrain, a shapeless and topographically complex one: a hill surrounded by a road in its main access, with the road passing by one side and at the front. There was another access at the opposite side, at a different height. Therefore, we had to shape that completely slanted ground. The presence of a not very pretty though geometrically very accurate building was key for that. This was the only solid element in the area. The building rises behind the hill where the church is, and, therefore, when analysing the topography, I tried to refer to that volume a lot, which is very notorious, and I placed myself in a straight angle. That was the start of the symmetry with which we occupied the hill. One of the reasons why we decided to isolate the church from the parish centre was a financial one, given that only the church could be built in the first stage, and, therefore, there was a natural separation, a border between the church and the parish centre. On the other hand, the implementation study helped us to include these houses in the general composition; these small houses leaned on that ground. I tried to hold on to every element in the surroundings, so that I could tame such a complex topography and, thus, make a whole out of those emerging volumes.*

*Fernández Cobián: What is specific for you in a place of worship? What is the relevance of some classical concepts in religious architecture*







de la iglesia. Y cuando digo hoy digo después del Concilio Vaticano II. Porque las cuestiones significativas de la liturgia que afectan al espacio de la iglesia están en un periodo de una cierta inestabilidad o incertidumbre. Yo noté la existencia de una primera fase en la que lo preponderante en la mayor parte de los proyectos realizados es un sentido de unidad de la asamblea con los celebrantes y una buena visibilidad: un espacio democrático, por decirlo así. Y las soluciones fueron tendiendo hacia un anfiteatro. Lo que me parece que dominó esa primera fase de respuesta a las modificaciones conciliares fue la consideración de la iglesia como un auditorio. Y ahí, me parece —en fin, para mí manera de ser, para mi sensibilidad— que se perdió algo de la atmósfera de una iglesia que es difícil de apagar, porque procede de siglos de realizaciones. Por un lado ocurre que los edificios históricos, los maravillosos edificios históricos, ya no sirven mucho para el proyecto posterior al Concilio Vaticano II; pero desde mi punto de vista, no se puede perder todo eso.

Fernández Cobián: ¿Qué es lo que le ha llevado a elegir la planta longitudinal frente a otras opciones más utilizadas actualmente, sobre todo en Centroeuropa, como la planta central o la forma en abanico?

Siza: Lo que justifica, por ejemplo, la opción de una planta longitudinal, tiene mucho que ver con esa sensación de que es necesario no perder algo que se ha ido madurando durante siglos, incluso atendiendo a las modificaciones que el Concilio introdujo en el espacio de la iglesia. Yo trabajé con teólogos de la diócesis de Oporto; eran tres teólogos, además del párroco. Conversamos mucho. Y una cosa que noté es que no siempre estaban de acuerdo con la respuesta a dar. Que había una duda, una incertidumbre, casi una inseguridad. Y por tanto, se contraponían ideas diferentes acerca de ciertos aspectos de la organización del espacio. Puedo contar, por ejemplo, el caso de la colocación del

*such as sacred, liturgy or community and how were they portrayed in this project?*

Siza: *The thing which I consider to be the most significant in this project, the most impacting, is a debate existing nowadays about the church space. When I say nowadays, I mean after the II Vatican Council. Because the significant liturgical issues affecting the church space are going through a period of a certain instability or uncertainty. I realised that there was a first phase in which the predominating theme in most of the projects accomplished was the sense of assembly with the celebrating persons and a good visibility: a democratic space, as if to say. The solutions tended towards an amphitheatre. I believe that the dominating issue during that first stage of response to the council's modifications was the consideration of the church as an arena. In my opinion, according to my personality, to my sensitiveness, I believe that a part of the church atmosphere was lost, something which is difficult to switch off because it derives from centuries of realisations. On the one hand, historical buildings, those wonderful historical buildings, are not of great use for the post-II Council period; however, from my point of view, all that cannot be lost.*

Fernández Cobián: *What has led you to choose the longitudinal plan instead of other more frequently used options, particularly in Centraleeurope, such as the fan plan or the central one?*

Siza: *For example, what justifies the longitudinal plan option has a lot to do with that feeling of the necessity of keeping something which has ripened through the centuries, even paying attention to the modifications introduced by the Council in church spaces.*

*I have worked with theologians from the Porto diocese; three of them were theologians and the other one was the parish priest. We spoke a lot and I noticed that they did not always agree with the answer to be given. There was a certain doubt, an uncertainty, almost a lack of confidence. Therefore, different ideas were expressed about particular aspects of the church space. I can tell you, for instance, about the issue of the location of the baptistery. It should be placed next to the altar for some, so that the whole assembly could take part in the ceremony. For others, it should be at the entrance, since it made more sense to them the fact that the child or adult was baptised there, and later became part of the assembly. I ended up by deciding —with absolute conviction by some and with hesitations by the others— to*

*place it close to the entrance, in a corner. This is closer to what used to be dome right before the Council than most of the subsequent times. This debate is visible in other aspects: for example, I had a direct connection between the sacristy and the altar; it was the only link between the sacristy and the altar. In the opinion of some of the theologians who were questioned, the celebrating priest should pass through the assembly on his way to the altar. Therefore, I added a second door, so that it was possible to advance from the sacristy towards the presbytery through a central corridor. That is why symmetry appears very rigorously in the church, and this led to a very conservative organisation of space, as if to say, though not just out of mere conservatism, but due to a deep debate that we had during several meetings.*

*As regards the expression of the church, I did not tackle this project in a special way, just like, OK, I am going to make a church: religiousness, spirituality... no way. I considered the actual church space as very important. Everything else —spirituality, atmosphere— is born out of there, it comes from there. I do not believe that it comes from some metaphysics imposed on the project. The catacombs were the first celebration spaces! They were caverns, and you cannot say that there was no spirituality there. The Roman basilicas were used and they were not religious spaces.*

*Therefore, I believe that the way in which a space admits a particular celebration —as well as the specificity of the various aspects of said celebration— is induced by an atmosphere with human presence, with the presence of a community with ideas, thoughts, part of those shared. That is what provides spirituality: the response to that atmosphere.*

*Fernández Cobián: In that regard, there is a very sharp contrast in this church between the emphasis given to the doors or to the space vertical dimension, for instance, and the lack of rhetoric of the cult elements —the altar, the see, the tabernacle, the Virgin's sculpture—, which are at ground level. What was the purpose of that contrast?*

*Siza: Yes, it is not a simple or a banal issue which has not given rise to a controversy on the subject. With regard to the altar space, I tried to observe —even attending masses— how movements at the altar occur. They are complex and varied. The priest stands now facing the congregation —which is a very significant change after the Council— behind the altar, a stone in this case, a big solid*



baptisterio. Para unos el baptisterio debería estar junto al altar, para que toda la asamblea participase de la ceremonia. Para otros debería estar en la entrada, porque para ellos tenía más sentido que el niño o el adulto fuese bautizado allí, y sólo entonces se integrara en la asamblea. Yo acabé por optar —nosotros en realidad, con absoluta convicción o con algunas dudas por parte de algunos— por situarlo cerca de la entrada y en una esquina. Esto está más cercano a lo que se hacía inmediatamente antes del Concilio de lo que se hizo la mayoría de las veces después.

Este debate se ve en otros aspectos. Por ejemplo, yo tenía una conexión directa de la sacristía con el altar; era la única conexión entre la sacristía y el altar. Y en opinión de algunos de los teólogos consultados, el celebrante, al avanzar hacia el altar, debería pasar entre la asamblea. Y por tanto, introduje una segunda puerta para que desde la sacristía se pudiera pasar hacia el presbiterio por un corredor central. Por eso aparece con todo rigor la simetría en la iglesia, y esto llevó a que la organización del espacio fuese muy conservadora, vamos a decirlo así, aunque no por simple conservadurismo, sino por un debate realizado durante varias reuniones que fue muy profundo.

En cuanto a la expresión de la iglesia, yo no abordé este proyecto de una forma especial del tipo: Bien, voy a hacer una iglesia: religiosidad, espiritualidad... no. Le di mucha importancia a lo que es realmente el espacio de una iglesia. Y todo lo demás —espiritualidad, atmósfera— nace de ahí, viene de ahí. No creo que venga de una metafísica impuesta al proyecto. ¡Los primeros espacios de celebración fueron las catacumbas! Eran cavernas, y no por eso se puede decir que no exista espiritualidad ahí. Fueron utilizadas las basílicas romanas, que no eran espacios religiosos.



Por tanto, pienso que la forma en que un espacio admite determinada celebración —y la especificidad de los diversos aspectos de esa celebración— se induce en un ambiente con la presencia humana, con la presencia de una comunidad que tiene ideas, pensamientos, en parte en común. Eso es lo que proporciona la espiritualidad: la respuesta a esa atmósfera.

Fernández Cobián: En este sentido, en esta iglesia existe un contraste muy acusado entre el énfasis que se le ha dado, por ejemplo, a las puertas o a la dimensión vertical del espacio, y la falta de retórica de los elementos del culto —el altar, la sede, el sagrario, la imagen de la Virgen—, que están situados a ras de suelo. ¿Cuál es el objetivo que buscaba con ese contraste?

Siza: Sí, no es un tema tan simple ni banal que no haya dado origen a una polémica sobre el asunto. Yo, en relación con el espacio del altar, procuré observar —incluso asistiendo a misas— cómo son los movimientos en el altar. Son complejos, variados. El sacerdote está detrás del altar, ahora vuelto hacia la asamblea —una modificación muy significativa posterior al Concilio—, está detrás del altar —que en este caso es una piedra, una gran piedra maciza de mármol— pero se mueve: hacia el ambón, hacia el sagrario, cuando entra o sale, etc. Hay tres asientos, uno central y dos más —y un banco detrás— para otros eventuales participantes en la misa, en la ceremonia. Está la cruz, más allá del sagrario, y hay una imagen; en este caso tenemos una imagen que da nombre a la iglesia, que es la de Santa María. Se parte de todos estos movimientos funcionales, atendiendo a que de ellos no resulte una cierta confusión en la ceremonia. Por tanto, hay casi una previsión de movimientos teatral.

Ahora, en relación a la puerta. Es claro que nosotros, los arquitectos, trabajamos mucho en todo lo que observamos en relación con un

marble slab, but he is moving: towards the pulpit, the tabernacle, when he goes in or out, etc. There are three seats, a central one plus two more, and a bench behind them for other eventual participants in the mass, in the ceremony. There is a cross beyond the tabernacle and also a sculpture; in this case, there is a sculpture after which the church is named, Saint Mary. These functional movements are the starting point, and the purpose is for them not to create a certain confusion in the ceremony. There is an almost theatrical preparation of movements.

With regard to the door, it is clear that we, as architects, work a lot with everything that we watch in relation to a specific project, and from the references that we have: recollections, things which impressed us, etc., all the accumulated ideas coming from the history of architecture. The idea for that door came, in my particular case, from a very impressing visit to Sicily, to a Norman shrine close to Palermo with a huge door. When I arrived, the door was open and there was a wonderful, huge Pantocrator Christ at the back in a golden mosaic... a resplendent thing. And then, pow! That image was emblazoned in my mind. When I was invited to build a church, the image returned immediately. For that reason, this church has such a big door. Nevertheless, as it always happens in architecture, there are many other reasons. Some of them are unaware, because they are in our subconscious and only emerge when





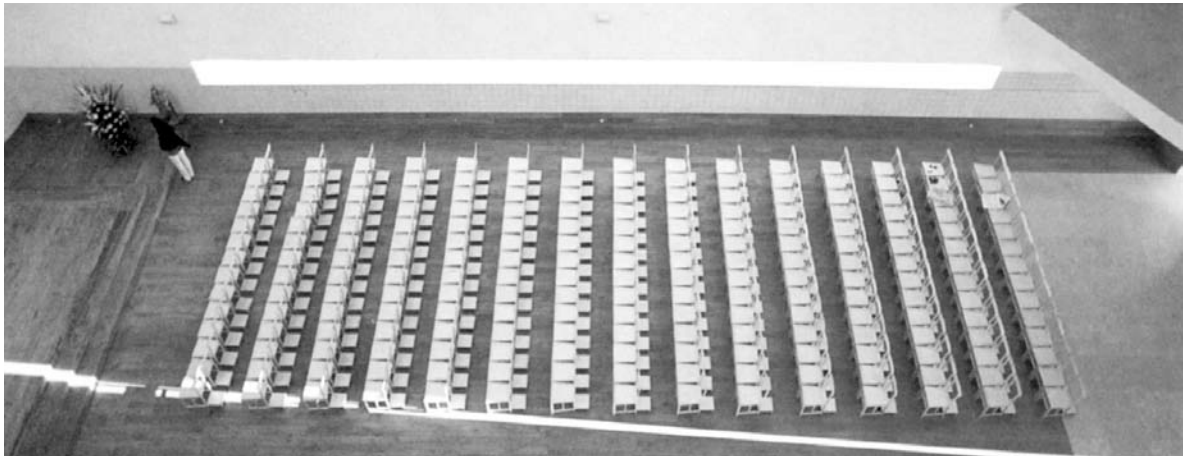
*we solve a problem. One of the reasons here is that I have a square section: the church width equals its height. We did not have enough money to build a cathedral, but, to me, the image of a church comprised a certain verticality. Therefore, certain elements were added in order to achieve, to highlight that sensation of verticality. The big door is one of them; the others are the curves behind the place for celebration; both curves visually carving the back of the church into three parts, which, as a result, offer some sensation of verticality. The other is that light comes mainly from above, from the North-oriented windows; they are tall, so light descends vertically. Their counterpart is a low opening at sight level when somebody stands up; when they sit down, the views onto the valley disappear: only the sky is visible. It is a very low horizontal window which also contributes—together with the verticality of the other composition lines—to the idea of a very tall building.*

*Fernández Cobián: I believe that the window issue is a key one, since you said that you wanted to project a somewhat conservative church. That is why such a radical gesture is surprising; it is so violent against tradition. The torn window has wide theological echoes, given that, until the II Vatican Council, there was an underlying conviction that the sacred space should be physically separate from the outside, from the profane world, even visually. I am aware of the fact that the window has generated an intense debate. Was your reflection about it a spatial one, or of any other kind?*

proyecto específico, y por las referencias que tenemos: recuerdos, cosas que nos impresionaron, etc. Todas las ideas acumuladas que vienen de la historia de la arquitectura. Y la idea de aquella puerta vino, en mi caso, de una visita muy impresionante a Sicilia, a un santuario que está cerca de Palermo, normando, que tiene una puerta enorme. Cuando yo llegué, la puerta estaba abierta, y al fondo había un maravilloso, enorme, Cristo Pantocrátor en mosaico dorado... una cosa resplandeciente. Y entonces ¡pam! Aquella imagen se me quedó grabada en la mente. Y cuando me invitaron a hacer una iglesia, aquella imagen vino de inmediato. Y por eso esta iglesia tiene una puerta tan grande.

Sin embargo, como ocurre siempre en arquitectura, hay otras razones, muchas razones. Y hay muchas de las que no nos damos cuenta, porque están en el subconsciente y afloran cuando resolvemos un problema. Una de las razones aquí es que yo tengo una sección cuadrada: la anchura de la iglesia es igual a su altura. Y nosotros no teníamos la cantidad suficiente de dinero que permitiera hacer una catedral. Pero para mí, la imagen de una iglesia incluía una cierta verticalidad. Y por tanto, se incluyeron ciertos elementos para conseguir, para acentuar, esa sensación de verticalidad. Uno es la gran puerta; el otro son las curvas que hay detrás del lugar de la celebración, las dos curvas que tallan en tres partes, visualmente, el fondo de la iglesia y, por tanto, dan una cierta sensación de verticalidad.

La otra es que la luz viene fundamentalmente de arriba, de las ventanas orientadas al norte; son altas, y por tanto la luz descende en vertical. Y que tienen como contrapunto una abertura baja, a la altura de los ojos cuando una persona está de pie, y que cuando está sentada, las vistas sobre el valle desaparecen: sólo se ve el cielo. Es una ventana muy horizontal y de muy poca altura, que también ayuda —con la

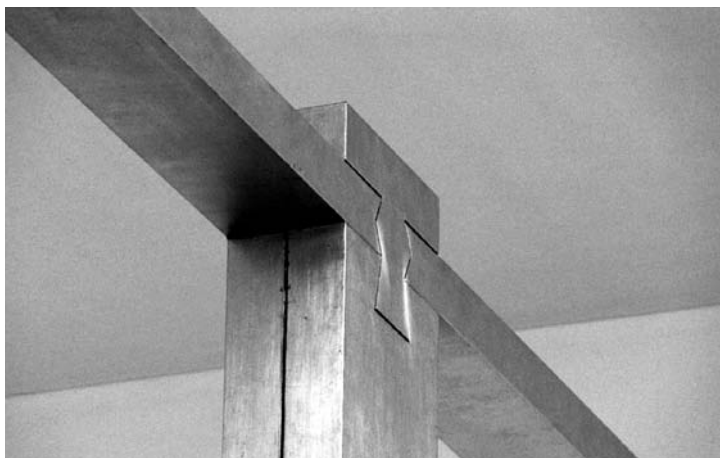


verticalidad de las otras líneas de composición— a dar una idea de gran altura en el edificio.

Fernández Cobián: La cuestión de la ventana creo que es importante, porque Vd. ha afirmado que ha querido proyectar una iglesia en cierto sentido conservadora. Por eso sorprende ese gesto tan radical, tan violento para la tradición. La ventana rasgada tiene amplias resonancias teológicas, ya que hasta el Concilio Vaticano II todavía subsistía la convicción de que el espacio sagrado debía estar físicamente separado del exterior, del mundo profano, incluso visualmente. Soy consciente de que esa ventana ha suscitado un intenso debate. Su reflexión, en este sentido, ¿fue espacial o de algún otro tipo?

Siza: No sólo espacial; también influyó, pero no es lo principal. Y cuando yo digo en ocasiones que esta iglesia es conservadora, lo digo en contraposición a un espacio que, como ocurre muchas veces, no incluye nada de la historia de la Iglesia. La iglesia es conservadora en el sentido de que no excluye la simetría, el pasillo en el eje, la organización longitudinal, el baptisterio en la entrada, etc. Por eso yo digo que es «conservadora», también con alguna ironía. Porque es el resultado de un debate que está en curso, que desde el Concilio y desde las Instrucciones realizadas en relación a la liturgia, hubo un paso, pero no creo que se haya terminado el debate sobre esos temas. Y aquí, lo que hace el Concilio en relación a la Liturgia, me parece a mí, es abrir un debate. Y el debate está en curso. La ventana horizontal —ese gesto radical, como tú dices— no tiene tanto que ver con la visión interior que yo percibo del espacio de la iglesia, porque en este debate hay mucho de apertura en sentido general, de apertura de la Iglesia al mundo, de una mayor apertura a los problemas contemporáneos, a los asuntos —algunos muy delicados— en discusión, donde hay ideas diferentes en juego; incluso percibo a veces una polémica interna.

*Siza: Not just a spatial one; this also had an impact, but not the main one. When I say sometimes that this is a conservative church, I say it as the opposite of a space which often does not include anything from the history of the Church. The church is conservative in the sense that it does not avoid symmetry, the corridor at the axis, the longitudinal arrangement, the baptistery at the entrance, etc. For that reason, I have said that it is “conservative”, not without some irony, since it is the result of an on-going debate. From the Council and the liturgy-related instructions, there was a step, but I do not think that the debate around those issues is finished. I believe that what the Council did as regards the liturgy, was opening a debate which still goes on. The horizontal window —that radical gesture, as you said— is not so much related to my inner vision about the church space, because in this debate a lot has to do with a general opening, with the Church’s opening to the world, with a greater openness to contemporary problems, to the issues —some delicate ones— under discussion, with different ideas on the table; I even perceive sometimes an inner controversy. Though this window also corresponds to a personal memory, if you will allow me to mix that with architectural issues. I recall when I used to go to church —I have a Catholic upbringing— together with my parents. I used to feel rather bad because it was dark, with no views to the outdoors. It was only during the homily —the priest’s speech— when men would go out for a smoke...*



*Fernández Cobián: Everything is designed and controlled to the smallest detail in this church: liturgical ornaments, furnishings, etc. This is not always the case. For example, a couple of years ago, Rafael Moneo, talking about Los Angeles cathedral in Venice, complained that he could not design the worship objects. In this case, was it possible thanks to your prestige as architect in Portugal or was it an explicit condition that you set before taking on the project?*

*Siza: No, not due to my prestige. My prestige sometimes entails huge difficulties for having a project approved! It is mainly thanks to the personality of the priest leading the church construction in his parish: Father Nuno Higinio, an extraordinary person, a young and cultivated priest with a firm will to make an up-to-date church, one linked to the existing debate on the religious space. He really supported me and gave me the chance to design. He also wanted that. He also had the support of some theologians, since I had doubts as regards the symbology of some objects.*

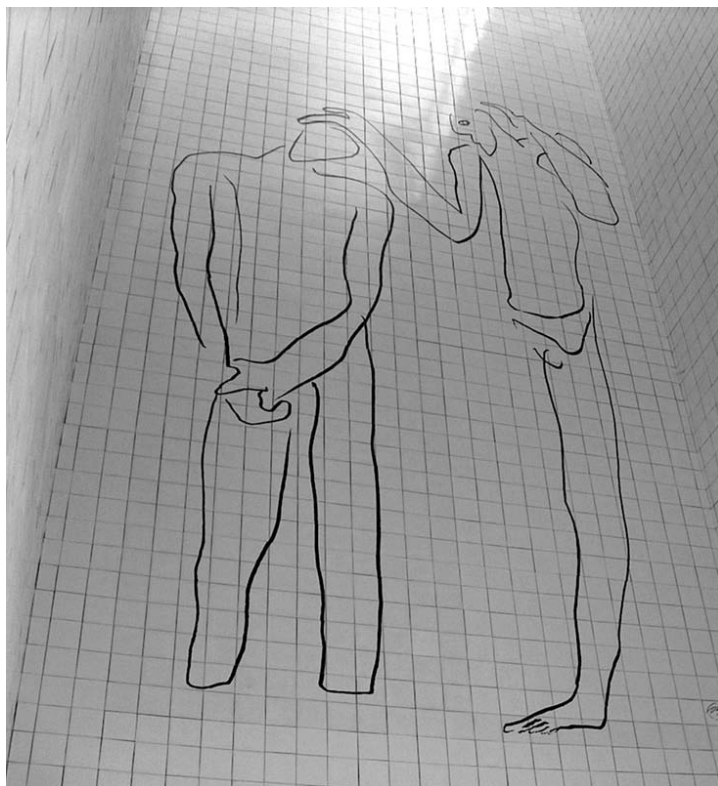
*For that reason, I talked a lot with them in order to design the tabernacle, for example, and even more so as to design the cross, which was—and still is—a very hard process, I would even say an impossible one. A good example is that the cross was completed (and positioned) by me two years after the church was ready. That is because I could not manage to draw it. With regard to the activity of painters and sculptors in general, I sensed some sort of inhibition*

Pero esa ventana corresponde también a un recuerdo propio, si es legítimo entrar con eso en los problemas de la arquitectura. Yo recuerdo cuando iba a la iglesia habitualmente —tengo una educación católica— con mis padres. Me sentía algo mal porque era oscura, sin ninguna vista hacia el exterior. Sólo durante la homilía —el discurso del celebrante— los hombres salían afuera a fumar un cigarro...

*Fernández Cobián: En esta iglesia todo está diseñado, todo está controlado hasta el más mínimo detalle: ornamentos litúrgicos, mobiliario, etc. No siempre ocurre así. Hace dos años, por ejemplo, Rafael Moneo, en Venecia, hablando de la Catedral de Los Ángeles, se lamentaba de que no había podido diseñar los objetos de culto. En este caso, ¿esto ha sido posible por su prestigio como arquitecto en Portugal o ha sido una condición expresa que Vd. ha puesto antes de aceptar el encargo?*

*Siza: No, por mi prestigio no. ¡Mi prestigio se traduce a veces en enormes dificultades a la hora de aprobar un proyecto! A lo que se debe, sobre todo, es a la personalidad del sacerdote que dirigió la construcción de esta iglesia en su parroquia: el padre Nuno Higinio, una persona extraordinaria, un sacerdote joven, culto y con una gran voluntad de hacer una iglesia actual, ligada también al debate que existe sobre el espacio religioso. Y él fue quien realmente me apoyó y me dio la posibilidad de diseñar. Quería también eso. Y tenía también ahí el apoyo de teólogos, porque en relación a muchos de los objetos yo tenía dudas con la simbología.*

Por eso conversé bastante con ellos para diseñar el sagrario, por ejemplo, y bastante más para diseñar la cruz, que fue —y sigue siendo— un proceso muy difícil, casi diría que ímprobo. Es sintomático que yo tuviera terminada la cruz —terminada y colocada— dos







*with reference to religious art. I even felt that inhibition when projecting and designing several objects. We have actually made so many crosses —millions of them— through time and space, that an image becomes easily trite. That is why it is so hard to tackle.*

*The first cross is not found after opening the door, on the marble floor, with two joints which have been enlarged so as to make that cross. Hardly anybody notices that cross. This was a first approach to the cross subject which was later continued with the crosses made on the tiles, on each of the church walls, indoors. Then I proceeded to make several tests, first with images, but I could achieve nothing valuable. Finally I reached this result where the cross has no sculpture on it, but I believe that by watching that cross, you feel the human presence. There are certain details in the assembly of the wooden planks which generate the immanence of the human figure upon that cross. At least, that is what I feel: I do not know whether people will generally realise that.*

*Fernández Cobián: A couple of questions, just to finish. The first one has to do with the relationship between architecture and art. You have not introduced a single artist in your church. In fact, the most important piece has been made by yourself in the baptistery and it is, somehow, hidden, almost to encourage people to find it. What do you make of the relationship between architecture and art in the context of your work?*

años después de que la iglesia estuviera lista. Porque no conseguía dibujarla. Y noté, en relación a la actividad de pintores y escultores en general, una especie de inhibición en lo que se refiere al arte religioso. Inhibición que yo mismo sentí al proyectar y al diseñar varios objetos. Porque realmente hemos hecho tantas cruces —millones— a lo largo del tiempo y del espacio, que una imagen fácilmente se gasta. Por tanto, es muy difícil enfrentarse a esta tarea.

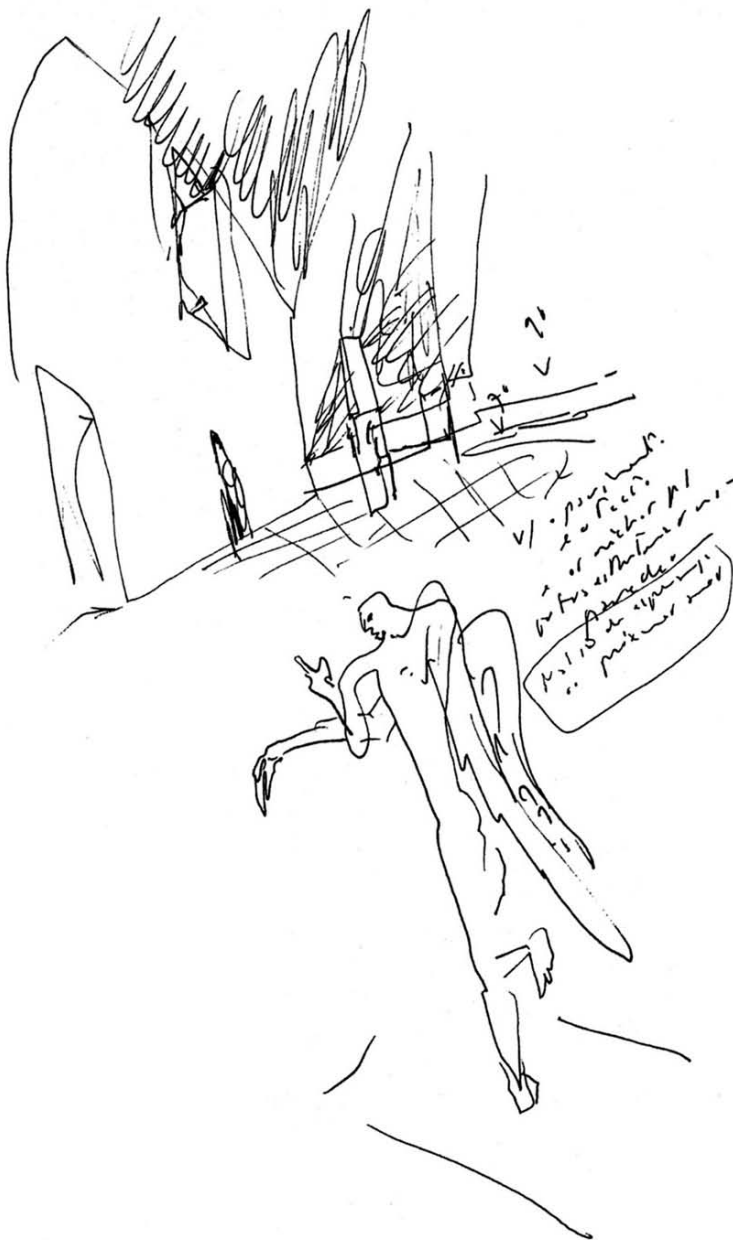
La primera cruz no la encontramos al abrir la puerta, en el suelo de mármol, con dos juntas que se han aumentado para hacer una cruz. Casi nadie se da cuenta de esta cruz. Fue una primera aproximación al tema de la cruz que luego se continuó con las cruces que se hicieron en el azulejo, en cada uno de los muros de la iglesia, interiormente. Y después fui haciendo varias pruebas, primero con imagen, pero no conseguí nada que fuese aceptable. Hasta que llegué a un resultado en el que no hay imagen en la cruz, pero pienso que mirando aquella cruz se siente la presencia humana. Hay determinados detalles del ensamblaje de las tablas de madera que generan en aquella cruz una inmanencia de la figura humana. Al menos yo lo siento así: no sé si, en general, las personas se dan cuenta de eso.

**Fernández Cobián:** Dos preguntas para terminar. La primera tiene que ver con la relación entre la arquitectura y el arte. En su iglesia no ha introducido a ningún artista. De hecho, la pieza más importante la ha realizado Vd. mismo en el baptisterio y está —de alguna manera— escondida, casi para que la gente la descubra. ¿Cual es su postura sobre la relación entre arquitectura y arte en el contexto de su obra?

**Siza:** Bien, lo primero que puedo decir es que para mí la arquitectura es un arte. Aunque esto sea un asunto polémico y a pesar de la idea transmitida por Adolf Loos —con todo su prestigio y maestría— de que la arquitectura no es un arte, hay muchas ideas de arte. Esto es un primer punto. Adolf Loos dijo esa frase en un contexto muy especial; afirmaba estas ideas en contraposición al arte que se practicaba entonces en Viena, que él consideraba un poco decadente. Pero las obras de arquitectura de Adolf Loos son arte, para mí y para otros. En un arquitecto como Le Corbusier coexisten en perfecta continuidad la arquitectura, la pintura y la escultura.

Ahora bien, una cosa que caracteriza al mundo moderno, al mundo contemporáneo, es la creación de fronteras entre las diversas actividades humanas. No hay un humanista que sepa de todo: ¡esto no es posible! Y se fue creando esta idea de especialización, de superespecialización: fronteras. Y entre la música, el cine, el ballet, la escultura, la pintura y la arquitectura hay afinidades, existe una relación estrechísima que muchas veces se niega. Y no: hay vínculos muy fuertes. Por eso, yo me veo más trabajando en la línea de Le Corbusier, que no tiene líneas de frontera, a pesar de que sepa que muchas veces sea mal visto un arquitecto que haga una pintura o cosas así. Pero para mí es perfectamente natural.

**Fernández Cobián:** Finalmente, la última cuestión se refiere a sus expectativas sobre la conservación de la iglesia. Las iglesias son edificios que



Siza: Well, the first thing I have to say is that, to me, architecture is an art. Though this is a controversial issue and in spite of Adolf Loos's idea—with all his prestige and mastery—that architecture is not an art, there are many different ideas of art. That is the first point. Adolf Loos uttered that sentence in a very special context; he expressed those ideas as the opposite of the art practised then in Vienna, which he considered to be somewhat decadent. But Adolf Loos's architectural works are art, to me and to many others. In an architect such as Le Corbusier there is a well-balanced existence among architecture, painting and sculpture. However, one thing which characterises the modern, the contemporary world is the creation of frontiers between the various human activities. There is no humanist who knows about everything: that is not possible! That is how this idea of specialisation was gradually created, the idea of super specialisation: frontiers. There are affinities among music, cinema, ballet, sculpture, painting and architecture; there is a very close relationship which is often denied. It is not true: there are very strong ties. That is the reason why I picture myself working more in the line of Le Corbusier, who has no frontier lines; though he knew that sometimes the fact of an architect painting or that sort of thing is frowned upon. It is perfectly natural to me.

Fernández Cobián: Finally, the last question has to do with your expectations as regards the church preservation. Churches are buildings made to last. There are many people involved in their preservation process; even different elements could be added. The spaces which you have projected are also somewhat fragile. They are delicate, very emotional spaces. From a given height, this church is made of fragile materials. Are you concerned with the church's aging process?

Siza: Yes, this is closely related to the money available, which is an aspect not frequently considered by architecture critique. I could not build a church from rich materials because there was no money for that. One third was financed by the State and the other two by gifts and donations from the parishioners, from emigrants. The parish priest would travel to the USA in order to get some money from migrants there, to France, to Germany: that is how he collected enough money to build the church, with great difficulty.

It is true that it is fragile, but this is not a unique case with churches. We always

*think of cathedrals, of top-quality urban constructions, etc., but there are many others in the Portuguese landscape —churches from the 17th or 18th centuries— which are plastered, therefore live on an on-going maintenance. The church's maintenance will depend, first of all, on the people's link to the church. If they manage to keep their religiousness and, therefore, go to church, live a special relationship with that community space, it will probably be kept. There may also be changes to the liturgy, as there were before, and then it will have to be altered. For instance, some churches lost plenty when the altar and the celebrating priest were turned towards the congregation. Often the space of old churches, of great quality, lost consistence when the priest turned around: it lost its logic, its coherence, its raison d'être.*

*One of the problems I was more concerned with was the church back wall. Before, all that richness came from there: golden wooden altarpieces, images, sculptures, light and stained-glass windows; because the priest was looking in that direction. When the priest turned his back to that wall, what can you do with it? I faced a major difficulty there which was solved, in the case of this church, with two light openings behind the altar. This is a light coming from above, and, therefore, it is not an intense light, which generates some sort of vibration behind the priest's profile.*

*If necessary, this church may be modified through the years —beyond its physical degradation— while the fact of going to church is kept, of going to mass, of following the Catholic Church; then it will be preserved.*

*Porto, 30 April 2006*



están pensados para durar. Mucha gente va a intervenir en su proceso de conservación, e incluso podrían añadirse elementos diferentes. También hay una cierta fragilidad en los espacios que ha proyectado. Son espacios delicados, muy sentidos. A partir de una determinada cota esta iglesia está construida con materiales frágiles. ¿Le preocupa cómo puede envejecer la iglesia?

Siza: Sí, esto tiene mucho que ver —y es un aspecto no demasiado considerado por la crítica de la arquitectura— con la disponibilidad de dinero. Yo no podía hacer una iglesia con materiales ricos porque no había dinero para eso. Esta iglesia fue financiada en un tercio por el Estado y en dos tercios por dádivas y ofrendas de los parroquianos, de emigrantes. El párroco iba, por ejemplo, a Estados Unidos para conseguir algún dinero de los emigrantes de allí, a Francia, a Alemania: fue así como se reunió el dinero suficiente para hacer la iglesia, con gran dificultad.

Es cierto que es frágil, pero no es un caso único en las iglesias. Nosotros pensamos siempre en catedrales, en construcciones urbanas de gran calidad, etc., pero hay muchas otras en el paisaje portugués —iglesias del siglo XVII o XVIII— que están revocadas, y por lo tanto, viven de un mantenimiento constante. El mantenimiento de esta iglesia dependerá en primer lugar de la vinculación de la gente a la Iglesia. Si pueden mantener su religiosidad y, por tanto, frecuentar la iglesia, vivir una relación especial con aquel espacio comunitario, seguramente será conservada. También puede suceder que haya modificaciones en la liturgia, como hubo ahora, y que se tenga que alterar. Por ejemplo, algunas iglesias perdieron mucho cuando se giraron el altar y el celebrante hacia la asamblea. Muchas veces el espacio de las iglesias antiguas, de gran calidad, perdió consistencia con este giro del celebrante: perdió su lógica, su coherencia, su razón de ser.

Uno de los problemas a los que más vueltas le di fue a la pared del fondo de la iglesia. Antiguamente, de allí surgía toda aquella riqueza: retablos de madera dorada, imágenes, esculturas, luz, vidrieras. Porque era hacia donde miraba el celebrante. Cuando el sacerdote se gira de espaldas a esta pared, ¿qué se puede hacer con ella? Tuve ahí una gran dificultad que resolví, en el caso de esta iglesia, con dos entradas de luz detrás del altar. Es una luz que viene de lo alto, y por lo tanto es una luz no intensa, que da como una vibración por detrás de la figura del sacerdote...

Esta iglesia podrá, si es necesario, recibir modificaciones a lo largo de los años —más allá de la degradación física— mientras se mantenga el hecho de ir a una iglesia, de ir a misa, de seguir a la Iglesia católica: entonces, será conservada.

Oporto, 30 de abril de 2006

## Miquel Barceló y la reforma de la capilla del Santísimo

Una intervención contemporánea en la Catedral de Mallorca

*Miquel Barceló and the reform of the Holy Sacrament Chapel*

*A contemporary intervention at Majorca Cathedral*

MERCÈ GAMBÚS SAIZ



Miquel Barceló en el taller de Vietri-sul-Mare (Italia).

La capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca ocupa el ábside lateral derecho de su cabecera. Es de traza gótica y pertenece al núcleo más antiguo de la fábrica catedralicia, procedente del siglo XIV.

La reforma realizada por el artista Miquel Barceló entre los años 2001 y 2006, es decir, desde la aprobación del proyecto hasta su finalización, ha consistido en la creación de una pared cerámica policromada de aproximadamente 300 m<sup>2</sup>, que cubre casi la totalidad de los muros arquitectónicos. Además, cinco vitrales de doce metros de altura con tonalidades de grisalla, y un conjunto de mobiliario litúrgico realizado en piedra de Binissalem y compuesto por altar, ambón, silla presidencial y dos bancos para el coro ferial, completan la intervención.

El resultado de todo este proceso creativo es un retablo escenográfico que se configura en torno a un tríptico de cerámica con tres frescos y dos cuevas. El mar, la tierra y la humanidad central. Las grutas marinas, replicantes de la arquitectura de trompas, marcan la conexión del circuito escénico como simulacro, como segunda piel.

La multiplicación de los panes y de los peces, junto con la conversión del agua en vino, ha permitido al artista desplegar un corpus iconográfico impregnado de su propia biografía. El mar que sube y despliega una ola gigantesca, a la izquierda: algas, lubinas, mejillones, rayas, pulpos, etc. La tierra, a la derecha: panes, jarras de vino, frutas, hortalizas, etc. Todo gira en torno al eje central: Cristo llagado, resplandeciente, transfigurado, la luz, el silencio.

*The Holy Sacrament Chapel at Majorca Cathedral occupies the right side apse of its head. It has Gothic traits and belongs to the oldest nucleus of the cathedral manufacture in the 14th century.*

*The refurbishment made by the artist Miquel Barceló between 2001 and 2006, that is, from the project approval to its completion, consisted of the creation of a polychromous ceramic wall of ca. 300 m<sup>2</sup>, covering most of the architectural walls. Besides, the intervention was completed with five stained-glass windows measuring 12 m of height with greyish hues, a set of liturgical furnishings made of Binissalem stone and comprising altar, pulpit, presidential chair and two benches for the fair choir.*

*The result of this whole creative process is a set-design altarpiece configured as a ceramic triptych with three frescoes and two caves. The sea, the Earth and the humankind at the centre. The sea caves, replicating the tromp architecture, mark the connection of the scenic circuit as a simulation, as a second skin.*

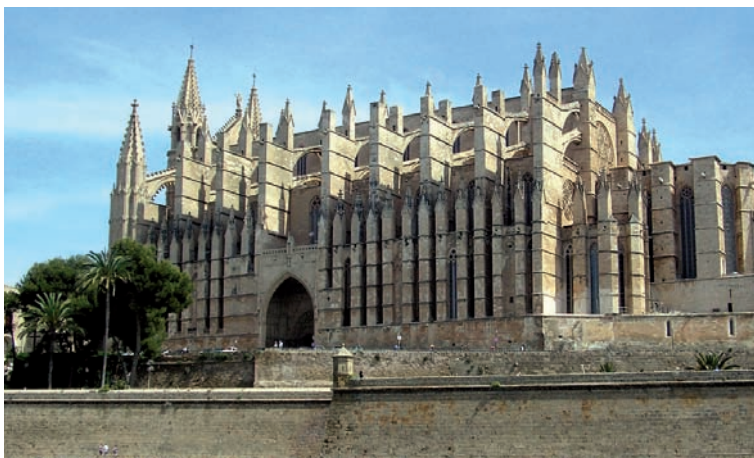
*The multiplication of fish and bread, together with the turning of water into wine, has allowed the artist the representation of an iconographic corpus impregnated with his own biography. On the left, the sea rises, throwing a gigantic wave: seaweed, sea-bass, mussels, ray-fish, octopuses,*



*etc. On the right, the Earth: bread, wine jars, fruit, vegetables, etc. Everything revolves around the central axis: a wounded Christ who is dazzling, resplendent, transfigured, light, silence. The tabernacle, the symbol of Eucharist, the reserve of the Holy Sacrament with hand prints as a metaphor of the Christians' devotion, of their adoration and of the desire to follow the resurrected Jesus Christ. The greyish lighting from the stained-glass windows highlights the maritime atmosphere of the Mediterranean cathedral, also reinforcing the Eucharist function of the chapel devoted to reserve and to worshipping the Holy Sacrament. Writing made of mud and glass, of earth and fire, of air and water. An argument, the recreation of silence as God's word in its transcendent beauty and in its Eucharist symbolism.*

### Preparation of the project

*January 2000 constitutes the starting point for this reform, associated to the proposal made by the Balearic Isles University to the painter Miquel Barceló for his acceptance of the appointment as Honoris Causa Doctor by the aforementioned institution. The artist's answer was linked to the possibility of making an artistic creation in Majorca. After some time, this was materialised in the renewal of Saint Peter's chapel, nowadays the Holy Sacrament chapel at Majorca cathedral. His intervention was approved on 16 December 2000 by the Cathedral's Chapter in a chapter vote, as well as the removal of Saint Peter's neo-classical altarpiece in order to open the five windows contemplated by the artist in the chapel. It was technically argued that this choice was appropriate due to the imbalance between the said Saint Peter's chapel compared to the neighbouring chapels at the head. The main altar and the Trinity chapel from the 14th century constitute, at the cathedral axis, an accumulation of artistic testimonials from various historical epochs, with highlights in Gothic, Renaissance and Modernist forms, also reinforced by the wonderful light from stained-glass windows and rosettes. In turn, the Corpus Christi chapel, located at the left side apse, contains the most formidable early-Baroque altarpiece in the cathedral's precinct. Another issue under discussion was the darkness in the chapel due to the total blocking of the five windows, which throws the light perception out of balance. Not just the perception of the head focal points, but also of the inner light circuits, so the symbolic possibilities of the Gothic cathedral were devaluated. The final consideration was that it was absolutely necessary to act in order to allow the integration of the most recent contemporary art in the historical building, according to the logical continuity with the already-present tradition of the Majorca cathedral,*



La catedral de Palma de Mallorca, vista desde el mar. En primer término, la capilla del Santísimo.

Y el sagrario, el símbolo eucarístico, reserva del Santísimo con las huellas de las manos como metáfora de la devoción de los cristianos, de su adoración y del deseo de seguir a Cristo resucitado. La iluminación grisácea de los vitrales acentúa la atmósfera marina de la catedral mediterránea, a la vez que refuerza la función eucarística de la capilla destinada a la reserva y a la adoración del Santísimo Sacramento.

Una escritura en barro y vidrio, en tierra y fuego, en aire y agua. Un argumento, la recreación del silencio como palabra de Dios en su belleza trascendente y en su simbolismo eucarístico.

### LA GESTACIÓN DEL PROYECTO

El mes de enero del año 2000 constituye el punto de partida de esta reforma, asociada a la propuesta que la Universidad de las Islas Baleares hiciera al pintor Miquel Barceló para que aceptara su nombramiento como doctor Honoris Causa por la citada institución. La respuesta del artista quedó vinculada a la posibilidad de una creación artística en Mallorca, que con el transcurrir del tiempo se materializó en la renovación de la capilla de San Pedro, hoy del Santísimo, de la Catedral de Mallorca.

La mencionada intervención fue autorizada el día 16 de diciembre de 2000, por el Cabildo catedralicio en votación capitular, así como la retirada del retablo neoclásico de San Pedro a efectos de la apertura de los cinco ventanales de la capilla que contemplaba la propuesta del artista. La oportunidad de esta elección fue argumentada técnicamente, por razón de la desigual calidad artística del conjunto de la capilla de San Pedro en comparación con las capillas vecinas de la cabecera. El altar mayor y la capilla de la Trinidad, del siglo XIV, conforman en el eje de la catedral, un conjunto acumulativo de testimonios artísticos de diferentes épocas históricas, en el que destacan las formas góticas, renacentistas y modernistas, subrayadas por la magnificencia

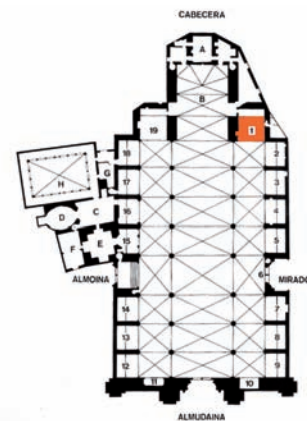
luminosa de los vitrales y de los rosetones. A su vez, la capilla del Corpus Christi, en el ábside lateral izquierdo, contiene la máquina retabística más formidable del recinto catedralicio en su formulación inicial del barroco. Otra cuestión a valorar, fue la oscuridad de la capilla a causa del tapiado total de los cinco ventanales, lo cual desequilibraba la percepción luminosa, no sólo de los puntos focales de la cabecera, sino también de los circuitos internos de la luz, con lo cual se devaluaban las posibilidades simbólicas de la catedral gótica. Como consideración final, parecía totalmente oportuna una actuación que permitiera la entrada del arte contemporáneo más reciente en el edificio histórico, de acuerdo con la lógica continuidad con lo que ya era una tradición en la catedral mallorquina, y que tendría que facilitar su conexión con el modernismo de Antoni Gaudí y Josep Maria Jujol.

Desde el mes de enero de 2001 se fueron concretando los rasgos característicos del proyecto; así, el Cabildo catedralicio, en sesiones sucesivas, aceptó la propuesta de que el tema y el motivo de la decoración estuvieran determinados por la función de capilla dedicada a la reserva y adoración del Santísimo, y también al coro ferial, donde se celebra la misa conventual de los días laborables. En virtud de este plan de uso se decidió que fuera el capítulo sexto del Evangelio de Juan, la multiplicación de los panes y de los peces, y el discurso del pan de la vida como promesa de la eucaristía, el que vertebrara el discurso iconográfico y simbólico a crear por el pintor Miquel Barceló, que habría de integrar: una pared cerámica y cinco vitrales a propuesta del artista, y un mobiliario a propuesta del Cabildo, formado por altar, candelabro de siete brazos, sagrario, ambón, silla presidencial y dieciséis sillas o bancos para los canónigos.

A finales de marzo de 2001, la Universidad de las Islas Baleares, para que el proyecto se materializara y pudiera iniciarse la búsqueda de financiación, encargó al pintor la realización de una maqueta que había de incorporar el diseño de la propuesta. En el verano de 2001, Miquel Barceló se trasladó a Vietri sul Mare, localidad de la costa amalfitana próxima a Nápoles y de gran tradición en la fabricación cerámica. Allí, en el taller del ceramista Vincenzo Santoriello y después de que éste hubiera visitado la capilla de la Seo en el mes de marzo, se procedió a la elaboración de la maqueta. Vincenzo Santoriello, además de su larga experiencia profesional, había trabajado hacía poco con el pintor de la transvanguardia italiana Enzo Cucchi en un gran mural cerámico de baldosas; parecía, pues, totalmente adecuada su colaboración técnica en el diseño del proyecto.

Desde el mes de diciembre de 2001 discurrió el proceso de aprobación del proyecto en las diferentes instancias eclesiásticas y civiles competentes: Cabildo catedralicio, Comisión Diocesana del Patrimonio Histórico-Artístico, Comisión del Patrimonio Histórico del *Consell* de Mallorca y Comisión del Centro Histórico del Ayuntamiento de Palma.

El día 1 de julio de 2002 se constituyó la fundación cultural privada *Art a la Seu de Mallorca*, que desde ese momento se encargaría de toda la gestión técnica, económica y financiera del proyecto. El 29 de agosto de 2002 tuvo lugar en la capilla de San Pedro de la Catedral de Mallorca el acto oficial de presentación de la maqueta y el proyecto de su reforma para transformarla en la capilla del Santísimo. En este acto se firmó el contrato



Localización de la capilla de Santísimo Sacramento en la planta de la Catedral de Mallorca.

*facilitating its connection with the modernism of Antoni Gaudí & Josep Maria Jujol.*

*The cathedral traits of the project were specified since January 2001; thus, the Cathedral's Chapter accepted the proposal in subsequent sessions according to which the subject and motif of the decoration should be determined by the function of the chapel devoted to the reservation and worship of the Holy Sacrament, as well as the fair choir, where convent mass is held on weekly days. Based on this usage plan, it was decided that the 6th chapter of Saint John's Gospel, the multiplication of bread and fish, together with the bread of life speech as the promise of Eucharist should be the articulating principles of the iconographic and symbolic discourse to be created the painter Miquel Barceló. The following items should be integrated: a ceramic wall and five windows to be proposed by the artist, and some furnishings proposed by the Chapter, i.e., the altar, the seven-arm chandelier, the tabernacle, the pulpit, the presidential chair and 16 chairs or benches for the canons.*

*At the end of March 2001, the Balearic Isles University assigned to the painter the creation of a model incorporating the proposal design, with the goal of materialising the project and start searching for funding. In summer 2001, Miquel Barceló travelled to Vietri sul Mare, a village on the Amalfi coast near Naples with a long tradition in ceramics manufacture. The model was made there, at the potter Vincenzo Santoriello's workshop and after he had visited the cathedral's chapel in March. Vincenzo Santoriello, who had*

a long career, had also worked recently with the Italian trans-avant-garde painter Enzo Cucchi in a big ceramic mural with tiles; so his technical collaboration in the project seemed totally fit.

The process of approving the project by the various Church and civil competent institutions occurred from December 2001: Cathedral's Chapter, Diocesan Commission of the Historical-Artistic Heritage, Historical Heritage Commission of the Majorca Consell and Commission of the Historical Centre of Palma City Council.

The private foundation Art a la Seu de Mallorca was established on the 1st day of July 2002. Since then, it has been responsible for the whole technical, financial and economic management of the project. The official introduction of the model took place on 29 August 2002 at Saint Peter's chapel in Majorca cathedral, as well as the reform project for turning it into the Holy Sacrament chapel. The agreement between the painter Miquel Barceló and the Foundation Art a la Seu de Mallorca was signed then, chaired by the Majorca Bishop, Teodor Úbeda. The document contemplated a two-stage execution. The first one included the ceramic mural and the liturgical furnishings, while the second one included the five windows and the electric lighting.

Miquel Barceló's work at the cathedral started officially on 24 September 2002, when the works for preparing the chapel for the projected reform kicked off. As regards the creation of the ceramic mural, it began in January 2003 at Vincenzo Santoriello's Amalfi workshop and was finished on 7 July 2003. The first pieces reached the cathedral on 4 December 2003. The mural began to be installed in the chapel between 12 January and 2 August 2004, using an aluminium anchorage system which was visible from the front profile of the building.

The project for the liturgical furnishings, designed and donated by Miquel Barceló, was passed by the Cathedral Chapter on 6 November 2004: the work was made of Binissaleu stone using a straight volume, a naked one with no inscriptions which finally integrated a set with the altar presiding the central space; the pulpit, on the left side; the presidential chair, on the right behind the altar; plus two benches for the fair choir located at both sides under the ceramic cladding. It was installed at the chapel in May 2005, thus completing the first stage of the intervention.

The second stage was developed around lighting, both natural one, through the windows, and electric one. The boards presented by Barceló, image-less and in bluish, khaki and greenish hues for the five windows, were approved by the Chapter on 9 April 2005. Nevertheless, they were modified by the painter and later installed



Las capillas del Corpus Christi (s. XVI), de la Trinidad (s. XIV-XIX) y del Santísimo Sacramento (s. XXI).

entre el pintor Miquel Barceló y la Fundación *Art a la Seu de Mallorca*, presidida por el obispo de Mallorca, Teodor Úbeda. El documento preveía una ejecución en dos fases. La primera afectaba al mural cerámico y al mobiliario litúrgico, mientras que la segunda se refería a los cinco vitrales y a la iluminación eléctrica.

La obra de Miquel Barceló en la Seo empezó oficialmente el 24 de septiembre de 2002, cuando se iniciaron los trabajos de adecuación de la capilla para acoger la reforma proyectada. En cuanto a la creación del mural cerámico, éste comenzó en enero de 2003 en el taller amalfitano de Vincenzo Santoriello y no concluyó hasta el día 7 de julio de 2003. Las primeras piezas llegaron a la Seo el 4 de diciembre de 2003. Entre el 12 de enero y el 2 de agosto de 2004 se procedió a instalar el mural en la capilla mediante un sistema de anclajes de aluminio, visibles desde el perfil frontal anterior del recinto.

El proyecto de mobiliario litúrgico, diseñado y donado por Miquel Barceló, fue aprobado por el Cabildo catedralicio el 6 de noviembre de 2004: la obra ha sido ejecutada en piedra de Binissaleu mediante una volumetría rectilínea, desnuda y sin inscripciones, que finalmente forma un conjunto integrado por el altar, que preside el espacio central; el ámbon, en el lado izquierdo; la silla presidencial, detrás del altar a la derecha, y dos bancos para el coro ferial, dispuestos en ambos lados, bajo la piel cerámica. En el mes de mayo de 2005 se instaló en la capilla y finalizó así la primera fase de la intervención.

La segunda fase ha sido desarrollada en torno a la iluminación, tanto la natural, a través de los vitrales, como la eléctrica. Los cartones presentados por Barceló, sin figuración y con tonos azulados, caquis y verdosos, para los cinco vitrales, fueron aprobados por el Cabildo catedralicio el 9 de abril de 2005, no obstante fueron modificados por el pintor, procediéndose





in December de 2006. The stained-glass windows were made at Jean-Dominique Fleury's workshop in Toulouse using the grisaille technique.

### The iconographic plan

The model made by the painter contemplated a polychromous ceramic wall as well as five stained-glass windows on methacrylate, based on the iconographic plan made by the diocesan delegate of the Cultural Heritage, Pere-Joan Llabrés. The report, signed by the canon on 15 April 2005, describes thus the iconographic discourse of the Holy Sacrament chapel formulated to the artist:

«The new decoration of the Holy Sacrament chapel is inspired by the sign of the multiplication of fish and bread achieved by Jesus, as well as the bread of life sermon which followed it. This is the promise of Eucharist, according to the 6th chapter of Saint John's Gospel. This Gospel excerpt is completed by the turning of water into wine at Canaan wedding, according to the 2nd chapter of the same Gospel: the first sign by Jesus which also announces the Eucharist.

»The iconographic programme proposed to the artists contemplated a symbolic, sacramental, up-to-date figuration of the sign narrated in Saint John's 6th chapter: it is now the resurrected Lord who gathers the community of believers and distributes the bread of life among them. Through the faithful, sate by the Eucharist, he distributes the bread giving life to the world, which wins over the hunger of death.

»Obviously, the central figure had to be the resurrected Lord. It was born in mind that the Lord has a spiritual body, according to 1 Co 15: 'It is sown a natural body, it is raised a spiritual body...' (44-45). 'The Lord is Spirit' (2 Co 3, 10). The expression of the Lord's spiritual body is inspired by the excerpt of the Transfiguration: 'His face did shine as the sun and his raiment was white as the light' (Mt 17, 2). The resurrected Lord's figure is dressed in white light, shining, though the wounds of crucifixion appear in his side, hands and feet, according to John 20, 25-27, when Jesus showed the nails wound and that of his side to the apostles 8 days after Passover, or, according to Luke 24, 40: he showed them his hands and feet pierced by the crucifixion nails. A crack in the ceramic recalls the cross shape. The tabernacle for the Eucharist reserve opens at the Lord's feet, inside the ceramic. This is highlighted by the shining fine golden door.

»Elements for Celebration.

»The mobile or fixed elements for the Eucharist reserve were designed following the same style of the ceramic work.



1. *The altar, made of Binissalem Majorca stone. Its size should not stand out above the cathedral main altar.*
2. *The pulpit, made of stone like the altar, will have written on it the words giving sense to the whole ceramic iconography: 'Bread for the life of the world' (John 6, 51).*
3. *The fixed presidential chair made of sandstone.*
4. *A fixed or mobile chandelier with three lights will stand next to the altar: one of its lights will remain on for the reserve; the other two will be lit for mass.*
5. *The fair choir benches, also made of sandstone to be placed on both sides, under the ceramic mural.»*

### The creative process

*As already mentioned, Miquel Barceló's work was officially opened once the masons had started the refurbishment works in the chapel so as to host the reform in the project. The Neo-classical altarpiece, completed in 1839 and replacing a former one from the 16th century, was disassembled for this purpose. That altarpiece had been burnt through during a fire which occurred at that chapel on 15 September 1819. The 19th century altarpiece was made of sandstone and plaster interspersed with polychromatic wooden ornaments. It was made by Rafael Marçal & Miquel Torres and, in spite of the desire to move it to Saint Magín's church, as it was expected, it was not possible to disassemble it because of the work materials it had been made of, so finally it was undone without a chance to restore it. The central painting by Salvador Torres, depicting the delivery of keys to Saint Peter, is exhibited nowadays at the Holy Christ of Souls chapel in the cathedral. Besides, a couple of sculptures of Saint John the Baptist and Saint Bruno made by Adrià Ferran in 1812 for Valldemossa Monastery were also kept there. Moreover, the funerary monument of Bishop Miquel Salvà (who died in 1873) has been moved to the Descent chapel; while Bishop Bernat Cotoner's monument (who died in 1684), after being restored, was placed at the Heart of Jesus chapel.*

*The railing gifted by Canon Lluís Barberini in 1897 has been preserved and is awaiting its final destination. It must be pointed out that, during the anchoring works of the ceramic mural, a fragment of a 14th century fresco representing a procession was unveiled. It has already undergone a restoration procedure and is now located behind the ceramic wall, at a certain distance from the anchorages. The deteriorated chapel architecture has been restored, as well as the windows. Simultaneously, the top of the Saint*

a su instalación en diciembre de 2006. Las vidrieras han sido fabricadas en Toulouse en el taller de Jean-Dominique Fleury mediante la técnica de la *grisaille*.

## EL PLAN ICONOGRÁFICO

La maqueta realizada por el pintor contemplaba un muro cribado de cerámica policromada y cinco vitrales coloreados sobre metacrilato, que se fundamentaban en el plan iconográfico elaborado por el delegado diocesano del Patrimonio Cultural, Pere-Joan Llabrés. En el informe, que firmó el canónigo el 15 de abril del 2005, se describe de esta manera el discurso iconográfico de la capilla del Santísimo formulado al artista:

«La nueva decoración de la capilla del Santísimo se inspira en el signo de la multiplicación de los panes y de los peces, obrada por Jesús, y en el sermón del pan de vida, que la siguió, que es la promesa de la Eucaristía, según el capítulo sexto del Evangelio de Juan. Este pasaje evangélico es completado por el de la conversión del agua en vino, según el capítulo segundo del mismo Evangelio, en las bodas de Caná: el primer signo de Jesús, que también es anuncio de la Eucaristía.

»El programa iconográfico propuesto al artista, contemplaba una figuración simbólica, sacramental, actualizada del signo narrado en el capítulo sexto de Juan: ahora es el Señor Resucitado quien reúne la comunidad de los creyentes y les parte y reparte el pan de vida y, por medio de los fieles, saciados en la Eucaristía, reparte el pan que da vida al mundo, lo que vence la muerte del hambre.

»Ciertamente la figura central tenía que ser la del Resucitado. Para plasmarla, se tuvo bastante en cuenta que el Resucitado tiene un cuerpo espiritual, según 1 Co 15: 'Es sembrado un cuerpo terrenal y resucita un cuerpo espiritual... El último Adán es Espíritu que da vida' (44-45). 'El Señor es Espíritu' (2 Co 3, 10). La plasmación del cuerpo espiritual del Resucitado se inspira en el pasaje de la Transfiguración: 'Su cara se volvió resplandeciente como el sol y sus vestidos, blancos como la luz' (Mt 17, 2). La figura del Resucitado va vestida de luz blanca, resplandeciente, pero en el costado, en las manos y en los pies muestra las llagas del crucificado, siguiendo la narración de Juan 20, 25-27, cuando Cristo mostró la herida de los clavos y del costado a los apóstoles ocho días después de Pascua, o de Lucas 24, 40: les mostró las manos y los pies, traspasados por los clavos de la crucifixión. Una grieta de la cerámica recuerda la figura de la cruz. En los pies del Resucitado, dentro de la cerámica, se abre el sagrario para la reserva eucarística, bien resaltado por la puerta resplandeciente de oro fino.

»Elementos para la celebración.

Dentro del mismo estilo de la obra de cerámica, se han proyectado los elementos (móviles o fijos) para la celebración eucarística.

1. El altar, de piedra mallorquina, de Binissalem, que no tiene que quitar importancia, por sus dimensiones, al altar mayor de la catedral.
2. El ambón, de piedra como el altar, llevará escritas las palabras que dan sentido a la gran iconografía de la cerámica: 'pan para la vida del mundo' (Jn 6, 51).
3. La sede presidencial, fija, de piedra arenisca.



Detalle de los frutos de la tierra: el vino.



La gruta de la multiplicación de los panes.

4. Un candelero, fijo o móvil, con tres luces, se enderezará junto al altar: una de sus luces permanecerá encendida para la reserva; las otras dos se encenderán para la misa.
5. Los bancos del coro ferial serán también de piedra arenisca y serán colocados a los dos lados, bajo el mural de cerámica.»

## EL PROCESO CREATIVO

Tal como anteriormente se ha indicado, la obra de Miquel Barceló en la catedral se inauguró oficialmente, una vez que los albañiles iniciaron los trabajos de adecuación de la capilla para acoger la reforma proyectada. Con esta finalidad, se procedió a desmontar el retablo neoclásico, acabado en el año 1839 y que había sustituido a uno anterior, del siglo XVI, destruido a raíz de un incendio en esta capilla el 15 de septiembre de 1819. El retablo decimonónico era de piedra arenisca y yeso veteado con decoraciones de madera policromada; había sido obrado por Rafael Marçal y Miquel Torres, y a pesar de la voluntad de trasladarlo a la iglesia de San Magín, tal como se había previsto, fue imposible desmontarlo a causa del material de obra con el que estaba fabricado, de manera que hubo de descomponerse sin posibilidad de recuperación. La tela central, de Salvador Torres, que representa la entrega de las llaves a San Pedro, está hoy expuesta en la capilla del Santo Cristo de las Almas del recinto catedralicio. También en esta capilla han sido alojadas las dos esculturas de San Juan Bautista y San Bruno, que Adrià Ferran, en el año 1812, había obrado para la Cartuja de Valldemossa. A su vez, el monumento funerario del obispo Miquel Salvà (fallecido en el año 1873) ha sido trasladado a la capilla del Descendimiento, y el del obispo Bernat Cotoner (fallecido en el año 1684), una vez restaurado, ha quedado instalado en la capilla del Corazón de Jesús.

La reja, costeada por el canónigo Luís Barberini en el año 1897, se ha conservado y está pendiente de su destino definitivo. Hay que recordar que

*Peter's sacristy was demolished so as to release the bottom of the two side windows.*

*The slightly asymmetric chapel, with slightly slanting walls and measuring 25 m in height, 8 m in width and 12 m in depth, was conditioned to host the first stage of the project, i.e., the creation of the ceramic cladding. The work started from January 2003 at Vicenzo Santoriello's pottery workshop, in Vietri sul Mare. The nave had to host the creation of a ceramic surface measuring ca. 300 m<sup>2</sup> and 16 m in height, and occupying a wide open-plan space of 2.000 m<sup>2</sup>, with a height of 17 metres. Two big sloping structures with metal pipes were installed as scaffolding supporting the clay weight, as well as allowing the work in slope on both sides. Some sort of mechanical metal structure bridge was placed above the outer surface. This made it easier for the painter to move along two rails, so that he could cover the whole outer surface of the mural. A video camera at the back and a screen under the clay surface allowed him the vision of the effect of the gesture handling. The choice of clay, coming from northern Germany and from the Italian regions of Rome and Salerno, was conditioned by three criteria: malleability, resistance and chromatics. All of these affected the grain, the texture, the thickness and the appearance, as well as the need to keep the clay always moist, which conditioned the work rhythms.*

*During an interview made with Miquel Barceló, on the occasion of the completion of the cathedral's reform (Magazine, 7 January 2007), he explained the idea behind the work, referring thus to the organic concept of ceramics as an expression of life:*



Detalle de la gruta de la multiplicación de los panes.



Detalle de los frutos de la tierra: higos, sandías y melones.

*«I knew that a ceramic wall is already a space which is made regardless of the architecture. The ceramic wall is a support and a work at the same time. That was the first thing that I found exciting about the chapel: a whole work with that mass of mud; it was a way to enter something absolutely organic. It is an architectural work and it goes beyond that; it somehow perverts architecture, it makes it unnecessary. There is only an echo behind it, a resonance of architecture.*

*«I believe that the ceramic cladding was a need of the dynamics of my work, it travelled in that direction. My pieces were bigger and bigger, I would go into them, I would work with my whole body. First, it had been a digital thing, made with one's fingers, it would just modify already existing shapes, and then I started a metamorphosis. I have always viewed my experience when working with mud as an extension of my painting, it is literally that: mud is a branch of my painting».*

*One of the most specific characteristics of Barceló's cladding, during the modelling phase, is the morphology of protuberances which either swell up until they open as if devoid of life:*

*«Mud swells up until it bursts open: the holes of fists and fingers, of elbows and feet, the positives and negatives of my body's prints are the work. The miracle, the subject, is that a bulk opens and it could be a fish mouth or a pomegranate or a fig».*

*Or they are transformed by the repeated gesture:*

*«I also did clay drippings by throwing huge 60 kilo clay pizzas. This was the maximum amount I could throw in the air, and they fell just like wet paper, creating these shapes of sea caves,*

en el transcurso de los trabajos de anclaje del mural cerámico, se destapó un fragmento de pintura al fresco del siglo XIV que representaba una procesión y que ha sido objeto de una intervención a efectos de su consolidación, de manera que ahora queda tras la pared de cerámica, a distancia de los anclajes. La arquitectura deteriorada de la capilla ha sido restaurada, así como los ventanales. A su vez, se ha derribado la parte alta de la sacristía de San Pedro con el fin de liberar la parte inferior de los dos ventanales laterales.

La capilla, ligeramente asimétrica, con una relativa desviación de los muros y con unas medidas de veinticinco metros de alto, ocho metros de ancho y doce metros de profundidad, fue acondicionada para acoger la primera fase del proyecto, es decir, la creación de la piel cerámica. Desde el mes de enero del 2003, en el taller cerámico de Vincenzo Santoriello, en Vietri sul Mare, se procedió al comienzo de la obra. La nave, que hubo de acoger la creación de la superficie cerámica de unos 300 m<sup>2</sup> y 16 metros de altura, ocupaba un espacio ancho y diáfano de 2.000 m<sup>2</sup>, con una altura de 17 metros. Se instalaron dos grandes estructuras inclinadas de tubos metálicos a manera de andamios que soportaron el peso de la arcilla, a la vez que permitían el trabajo en pendiente y por las dos caras. Por encima de la superficie exterior, se dispuso una especie de puente de estructura metálica motorizada que facilitaba al pintor el desplazamiento a través de dos carriles, a fin de que pudiera abarcar toda la cara externa del mural. Una cámara de vídeo en la parte posterior y un monitor bajo la superficie de arcilla le permitían observar el efecto de la manipulación gestual. La selección de la arcilla, procedente del norte de Alemania y de las regiones italianas de Roma y Salerno, estuvo condicionada por tres criterios: la maleabilidad, la resistencia y el cromatismo. Todo ello afectaba al granulado, a la textura, a la espesura y al aspecto, así como a la necesidad de mantener permanentemente húmeda la arcilla, lo cual condicionó los ritmos de trabajo del modelado.



En una entrevista realizada a Miquel Barceló, a propósito de la finalización de la reforma catedralicia (*Magazine*, 7 de enero del 2007), éste explicaba la ideación de la obra; así se refería al concepto orgánico de la cerámica como expresión de vida:

«Sabía que una pared cerámica ya es todo un espacio que se hace independiente de la arquitectura. La pared cerámica es soporte y obra al mismo tiempo. Lo primero que encontré más excitante en la capilla fue eso: toda una obra con esta masa de barro, era una manera de entrar en una organicidad absoluta. Es una obra arquitectónica y va más lejos que eso, pervierte la arquitectura de alguna manera, la hace innecesaria. Detrás hay tan solo un eco, una resonancia de la arquitectura.

»Creo que la piel cerámica era una necesidad de la dinámica de mi obra, iba hacia aquí. Mis piezas eran cada vez más grandes, entraba en ellas, las trabajaba con todo el cuerpo. Primero había sido una cosa digital, hecha con los dedos, sólo modificaba formas existentes, luego inicié una metamorfosis. Mi experiencia de trabajar con fango siempre la he visto como una extensión de mi pintura, literalmente esto: el barro es una rama de mi pintura.»

Una de las características más singulares de la piel de Barceló, en la fase del modelado, es la morfología de protuberancias que, o bien van hinchándose hasta abrirse como si de vacíos de vida se tratara:

«El barro se hincha hasta que se abre: los agujeros de los puños y de los dedos, de los codos y de los pies, los positivos y los negativos de las huellas de mi cuerpo son la obra. El milagro, el tema, es que un bulto se abra y es la boca de un pez o es una granada o un higo.»

o bien se transforman a través del gesto acumulativo:

«También hacía drippings de arcilla lanzando pizzas enormes de fango de sesenta kilos, que era la máxima cantidad que podía tirar al aire, que caían como un papel mojado que creaba estas formas de grutas marinas, de medusas y de pulpos. Obré muchos panes que eran bultos y no eran panes, hasta que un día tuve la intuición de que era necesario secar el fango. Con un secador los bultos se metamorfosearon en panes. Este poder de transmutación del fango en carne, en panes, en peces, es asombroso.»

Para la cocción, a mil cincuenta grados, y vista la imposibilidad de un horno que respondiera a las necesidades de una obra de estas dimensiones, el ceramista Santoriello imaginó un horno modular de formas trapezoidales que envolvía las piezas y conseguía de esta manera el mismo efecto de la pieza horneada. En esta fase, la estructura agrietada de la cerámica adquirió la forma definitiva y actuó simbólicamente como un sistema de comunicación que relaciona el conjunto y lo dota de unidad temporal:

«Las grietas son una gran red, son como las termitas de África, dan un sentido involuntario a todo, dan una ligazón, una idea del tiempo. Las grietas hacen ligar perfectamente esta piel de arcilla con Gaudí y Jujol, las grietas hacen que la obra coja su lugar allá dentro gracias a su organicidad. El dibujo que hacen las grietas seguro que Gaudí y Jujol lo habrían firmado de golpe. Seguro. Me gusta la escritura de Jujol en forma de algarrobas, creo que hay una especie de comunión, de diálogo de mi obra y las suyas.



Detalle de la gran ola con los peces.

*of jellyfish and octopuses. I made many loaves which were bulks instead of bread loaves, until suddenly I had the insight that you needed to dry up the mud. So, the bulks became bread thanks to a dryer. This capability of the mud to be turned into flesh, bread, fish; it is amazing.»*

*It had to be baked at 1050° and there was no oven fitting the conditions of a work of such a size. Therefore, potter Santoriello figured out a modular oven with trapezoidal shape which wrapped the pieces and, thus, achieved the same effect of a baked piece. The ceramic cracked structure achieved its final form during this stage and it acted symbolically as a communication system relating the set to a time unit:*

*«The cracks are a big net, they are like African termites, they provide an involuntary sense to everything, and they provide a link, an idea of time. The cracks perfectly link this clay skin with Gaudí & Jujol; the cracks help the work to find its place in there thanks to their organic nature. I am sure that the pattern made by the cracks could have been immediately signed by Gaudí & Jujol. Certainly, I like Jujol's writing in the shape of a carob bean; I believe that there is some sort of communion, of dialogue between his works and mine. I guess that the cracks were a great idea and I had never done them before.»*

*As regards the development of the iconographic plan, it cohabited with Barceló's memory and it was activated by the ceramic painting:*

*«The iconography came out almost naturally. I liked the central thread of the bread and the fish because it worked. By extension, bread is all the fruits of the Earth. By extension, fish are*



all the fruits of the sea. And, to conclude, there is a stigmata Christ against a dry wall with skulls. The work morphology and vocabulary is a bulk opening like the mouth of a fish, like a pomegranate, like an open fruit...

«I did several drawings in order to realise it. It was just like when I made self-portraits of the painter at his workshop. The only human figure making sense was the artist at the workshop. The wounds are a convention. I gave him my physical measurements and this kind of psoriasis covering him.»

The modelling, the baking and the polychromes constituted the various work stages at the Vietri workshop, though colour would be applied before or after the baking, depending on the desired results. Besides, a clay slip was applied so that the appearance was more homogeneous, like a fresco, without shining. Finally, a natural wax varnish was applied upon the whole surface in order to avoid dust adherences.

Once the ceramic mural was completed and installed in its final position, the second stage started. This was determined by the topic of natural and artificial lighting. In the first instance, Barceló, after discarding several previous polychromous designs for the window panes in the five windows, decided to use the *grisaille* technique by means of two superimposed glass panes. They represent palm trees, waves, roots and seaweed, and are drawn with a *sgraffito* writing technique on a liquid lead stuffed surface depicting the sea bottom light.

«At first, I made some boards for the windows using tertiary colours, like the colour of unripe fruit, khakis, lilac and bluish hues. When we tried opening a hole and working with greenish and bluish hues, I realised that the light was blinding and ate everything up. I did some tests with a glass technique called *grisaille* which was used in the 19<sup>th</sup> century... Besides, it allowed me to work directly with glass as a unit, not in parts as in a collage. It was like a painting, like a watercolour, like a wash drawing, like Chinese ink. Then I did the *sgraffito* with my finger... Besides, I did not want to add iconography to the windows, and for that reason I made seaweed, palm trees, waves, cracks, clay sprouts going upwards, white cracks, light cracks.»

It must be born in mind that light is the symbolic key to the chapel, for that reason the electrical lighting process has been conceived as a tool at the service of the precinct's triple function: exhibition, liturgy and prayer. Thus, the different levels of light intensity were tuned by means of alternative combinations of focusing and exploring, with the purpose of allowing the recreation of the expected atmospheres.



Detalle de la multiplicación de los peces.

Era muy consciente de que el retablo tenía que coexistir con la obra de Gaudí y de Jujol. Las grietas creo que han sido un acierto, y no las había hecho nunca.»

En cuanto al desarrollo del plan iconográfico, éste fue conviviendo con la memoria barceloniana y activándose al hilo de la pintura cerámica:

«La iconografía iba saliendo casi naturalmente. Me gustaba el hilo central de los panes y los peces que funcionaba. Por extensión, los panes son todos los frutos de la tierra. Por extensión, los peces son todos los frutos del mar. Y como conclusión hay el Cristo con los estigmas sobre una pared seca de cráneos. La morfología, el vocabulario de la obra siempre es un bulto que se abre como la boca de un pez, como una granada, como un fruto abierto...

Para realizarlo hice unos cuantos dibujos. Era igual que cuando hacía autorretratos del pintor en el taller. La única figura humana que tenía sentido: el artista en el taller. Las llagas son la convención. Le di mis medidas corporales y esta especie de soriasis que lo recubre».

En el taller de Vietri, el modelado, la cocción y la policromía configuraron las diversas fases de trabajo, aunque el color era aplicado antes o después de la cocción, según los resultados deseados. Además, se utilizó el engobe a fin de que la apariencia fuera más homogénea, como un fresco, sin resplandores. Finalmente, se aplicó en toda la superficie un barniz de cera natural, como protector que impidiera la adherencia del polvo.

Una vez concluido e instalado el mural cerámico en su sede definitiva, se procedió a la segunda fase, determinada por el tema de la iluminación, natural y artificial. En el primer caso Barceló, después de desechar anteriores diseños policromos para los vitrales de los cinco ventanales, optó por la técnica de la *grisaille* mediante placas de dos cristales superpuestos. Representan palmas, olas, raíces y algas, dibujadas con una



El mobiliario litúrgico (altar y sede) en el conjunto de la capilla.

escritura esgrafiada sobre una superficie estofada de líquido de plomo que reproduce la luz del fondo del mar.

«Al principio hice unos cartones de los vitrales con colores terciarios como los colores de las frutas cuando no están maduras, caquis, azulados, lilosos. Me di cuenta, cuando probamos a abrir un agujero y trabajar con tonos verdosos y azulados, que la luz era cegadora y se lo comía todo. Realicé pruebas con una técnica de vidrio denominada *grisaille* que se hizo servir en el siglo XIX... Además me permitía trabajar directamente sobre el vidrio como una unidad, no a trozos como en un collage. Era como una pintura, como una aguatinata, como una aguada, como tinta china. Después, con el dedo, hice los esgrafiados... Además, no quería añadir iconografía en los vitrales, y por eso lo que he hecho son algas, raíces, palmas, olas, grietas, brotes de arcilla que suben hacia arriba, grietas blancas, grietas de luz».

La luz, hay que recordarlo, es la clave simbólica de la capilla, de ahí que el proceso de iluminación eléctrica haya sido concebido como un instrumento al servicio de la triple función del recinto: expositivo, litúrgico y de plegaria; así, se han graduado los diferentes niveles de intensidad lumínica mediante combinaciones alternativas de focalización y barrido, que permiten de este modo la recreación de las ambientaciones previstas.

## UNA INTERVENCIÓN CONTEMPORÁNEA EN LA CATEDRAL DE MALLORCA

El retablo como testimonio histórico del arte religioso es una máquina compleja e intertextual donde confluyen morfologías, tipologías, lenguajes, materiales y técnicas, repertorios iconográficos, usos preceptivos, funciones ideológicas y escrituras estéticas. Su evolución en el arte religioso ha encontrado en la capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca la última versión de un discurso diacrónico. Un tríptico de cerámica con

### A contemporary intervention at Majorca Cathedral

*The altarpiece as a historical witness to religious art is a complex and intertextual machinery where several typologies, morphologies, languages, materials and techniques converge. Its evolution in religious art is portrayed at the Holy Sacrament chapel of the Majorca cathedral as the last version of a diachronic discourse. This is a ceramic triptych with three frescoes and two caves conceived as a second skin, and constituting, in turn, a heritage intervention, since it renews and enriches a historical space, providing it with contemporary language and ensuring a new temporality.*

*Miquel Barceló was aware that the reform made at the Holy Sacrament chapel of the Majorca cathedral constitutes a unique milestone in his artistic career, since he had never faced the challenge of holding a dialogue with a building having such deep roots. The church-cathedral was born in the early 14th century and it grew up with Gothic forms until it reached the Renaissance splendour of the late 16th century. The church-cathedral has adapted to the passing of time, assuming new shapes and refurbishments until the 21st century. The church-cathedral has spoken every artistic language: architecture, painting, stained-glass windows, tapestries, goldsmithing, furnishings...; a church-cathedral which has recreated a succession of stylistic writings: Gothic, Renaissance, Baroque, Neo-classic and Neo-gothic historicisms, and Modernism. A church-cathedral which holds the memory of its creators' names: Ponç Descoll, Pere Morey, Jean de Valenciennes, Henry Alemán, Pierre de Saint-Jean, Guillem Sagrera, Antoni Verger, Jaume Blanquer, Francisco Herrera, Juan Bautista Peyronnet, Joaquín Pavía y Birmingham, Josep Folch i Costa, Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol...; but which also holds the memories of its bishops, canons, supporters, its liturgical tradition, its musical culture. A church-cathedral which is, to sum up, the history of its people.*

*With the reform of the Holy Sacrament chapel, Barceló has re-opened a debate: the appropriateness of contemporary artistic creation as a means to preserve the heritage. The questions posed by this intervention were present during the process and they will surely generate a new reason for reflection to the specialists. Was the reform at Saint Peter's chapel necessary in order to turn it into Holy Sacrament chapel? Is the dissemination of*



Las polémicas vidrieras de grisalla aportan luz submarina al espacio.

*the heritage formed by the historical image of Saint Peter's chapel legitimate? Should the cathedral become a place for contemporary art experiments? How do you solve the unavoidable interferences between the cathedral-temple and the cathedral-heritage? These and other questions will generate a debate; however, what remains nowadays is the bravery of the option in spite of the risks. The late Bishop Teodor Úbeda, who died in May 2003, and the Cathedral Chapter answered the challenge launched by Miquel Barceló and, in the midst of the difficulties encountered through this 7-year-long path, the project was always defended in coherence with the idea of the Majorca cathedral as an open and incomplete work, a witness to all the moments in its biographical course. A course directly and consciously linked to Bishop Campins's liturgical reform and to its spatial and decorative refurbishment carried out by Gaudí & Jujol since 1904. The Holy Sacrament chapel is an heir of the Modernist work of the presbytery; its genetics can be traced in the relief of the ceramic wall with polychromatic reflections covering the front and the tromps, or in the mesh structure of the polychromatic ceramic pieces set into the back wall; or, even, in the unreal and mystical light of the three-coloured windows. That is how Barceló's decision to use grisaille for the windows made the air denser, thickening it so as to stop the light from moving. Similarly, the formal continuity shows in the homogeneous appearance of its ceramic wall, covered with slip, shine less, assuming an almost submarine*

tres frescos y dos cuevas concebido como segunda piel, que a su vez constituye una intervención en el patrimonio, porque renueva y enriquece un espacio histórico, le aporta el lenguaje de nuestro tiempo y le asegura una nueva temporalidad.

Miquel Barceló ha sido consciente de que la reforma realizada en la capilla del Santísimo de la Catedral de Mallorca constituye un hito único en su trayectoria artística, porque nunca en el transcurso de su carrera se había enfrentado al reto de dialogar con un edificio de raíces tan profundas. Una iglesia catedral que nace a principios del siglo XIV, y crece en las formas góticas hasta el esplendor renacentista en las postrimerías del siglo XVI. Una iglesia catedral que se ha ido adaptando al inexorable curso del tiempo, asumiendo reformas y restauraciones hasta el siglo XXI. Una iglesia catedral que ha hablado todos los lenguajes artísticos: la arquitectura, la escultura, la pintura, los vitrales, los tapices, la orfebrería, el mobiliario...; una iglesia catedral que ha recreado una sucesión de escrituras estilísticas: la gótica, la renacentista, la barroca, los historicismos neoclásico y neogótico, el modernismo. Una iglesia catedral que es memoria de los nombres de sus creadores: Ponç Descoll, Pere Morey, Jean de Valenciennes, Henry Alemán, Pierre de Saint-Jean, Guillem Sagraera, Antoni Verger, Jaume Blanquer, Francisco Herrera, Juan Bautista Peyronnet, Joaquín Pavía y Birmingham, Josep Folch i Costa, Antoni Gaudí, Josep Maria Jujol..., pero también es memoria de su episcopologio, de su cabildo, de sus benefactores, de su tradición litúrgica, de su cultura musical. Una iglesia catedral, finalmente, que es un pueblo y es su historia.

Con la reforma de la capilla del Santísimo, Barceló ha reabierto un debate: el de la idoneidad de la creación artística contemporánea como forma de conservación del patrimonio. Los interrogantes que la intervención suscita han estado presentes en el proceso y es seguro que se convertirán en motivo de reflexión para los especialistas. ¿Era necesaria la reforma de la capilla de San Pedro para transformarla en capilla del Santísimo? ¿Es legítimo dispersar el patrimonio que había forjado la imagen histórica de la capilla de San Pedro? ¿Ha de convertirse la Seo en un lugar de experimentación del arte contemporáneo? ¿Cómo se resuelven las inevitables interferencias entre la catedral-temple y la catedral-patrimonio? Estas y otras cuestiones son y serán objeto de debate, pero lo que resta hoy, es la valentía de la opción a pesar del riesgo. El recordado obispo Teodor Úbeda, muerto en mayo de 2003, y el Cabildo catedralicio respondieron al reto lanzado por Miquel Barceló, y en medio de todas las dificultades de este camino de siete años, el proyecto siempre fue defendido en coherencia con la idea de la Catedral de Mallorca como obra incompleta y abierta, testimonio de todos los tiempos de su itinerario biográfico. Itinerario que enlaza, de manera directa y consciente, con la reforma litúrgica del obispo Campins y con su adecuación espacial y decorativa llevada a cabo desde el año 1904 por Gaudí y Jujol.

La capilla del Santísimo es deudora de la obra modernista del presbiterio; su genética es reconocible en el relieve del muro cerámico con reflejos policromos que recubre el frontal y las trompas, o en la organización reticular de piezas cerámicas policromas engastadas en el muro del







*ceramic polychrome applied on an iconographic repertoire of land and sea, linking the flowers, the palm trees, the water or the stars, executed by the Jujol's frenzied and impatient hand. Like Gaudí & Jujol in the cathedral works, Barceló has also used a similar creative methodology: acting, making. Miquel Barceló's work in the Holy Sacrament chapel is an endless acting, the act of working with shapes and materials, combining design and technical planning with an interiorised frenzy.*

*The result is an avalanche of metaphors. The metaphor is the novelty. An art experimenting and innovating from the atavism of mud, living and transforming itself in a bulk in order to open up and metamorphose itself simultaneously in new signs. This is the modernity of the work, the permanent metaphor which allows it to transcend every possible code, that of religious persons and that of sensitive ones.*

*The Holy Sacrament chapel, a submarine crypt of silence, sheltered by an undistinguishable and atmospheric ceramic wall, inside a fathomless depth, highlighted by a sifting pattern and a movement of bulks and holes, has yarned a thread of visual enticements which dematerialise the strength of the stone walls and are, in turn, saturated by the mother-of-pearl chiaroscuro glazing the reflection of the five big windows. It is silence, it is God's word, it is the metaphor.*

fondo; o incluso, en la luz irreal y mística de los vitrales tricolores. De este modo se explica la decisión de Barceló por recurrir a la grisalla en las cristalerías, que han densificado el aire y lo han espesado para frenar la movilidad de la luz; igualmente la continuidad formal se manifiesta en la apariencia homogénea de su piel cerámica, recubierta con engobe, sin brillos, asimilando una policromía cerámica casi submarina aplicada sobre un repertorio iconográfico de tierra y mar, el cual enlaza con las flores, las palmas, el agua o las estrellas, ejecutados por la mano frenética e impaciente de Jujol. Como Gaudí y Jujol en la obra de la Seu, Barceló también se ha servido de una metodología creativa afín: actuar, hacer. La obra de Miquel Barceló en la capilla del Santísimo es una actuación interminable, el acto de obrar sobre formas y materiales, que combina el diseño y la planificación técnica con el frenesí interiorizado.

El resultado: un diluvio de metáforas. La metáfora es la novedad. Un arte que experimenta e innova desde el atavismo del barro, que vive y se transforma en la protuberancia hasta abrirse y metamorfosearse al mismo tiempo en nuevos signos. Esta es la modernidad de la obra, la metáfora permanente que le permite trascender todos los códigos posibles, el del hombre religioso y el del hombre sensible.

La capilla del Santísimo, cripta submarina de silencio, resguardada en un muro cerámico indiscernible y ambiental, en una profundidad sin medida, subrayada por un dibujo cribado y un movimiento de bultos y agujeros, ha ido tejiendo una red de incitaciones visuales, desmaterializadoras de la fuerza de los muros de piedra, y a su vez, saturadas por el nacarado claroscuro que glasea el reflejo de los cinco grandes vitrales. Es el silencio, es la palabra de Dios, es la metáfora.



# Comunicaciones

# Templo y ciudad

## La misión de la arquitectura religiosa contemporánea

*Temple and city*

*The mission of contemporary religious architecture*

RAFAEL ÁNGEL GARCÍA LOZANO

### INTRODUCCIÓN

Abordar la relación existente entre arquitectura religiosa contemporánea y ciudad nos parece algo francamente necesario para comprender mejor cada una de estas realidades, así como sus mutuas interacciones. Siempre he tenido el convencimiento de que no hay arquitectura sin urbanismo, ni éste sin historia. Y si algo caracteriza a la arquitectura religiosa contemporánea es que, de hecho, se construye mayoritariamente para las ciudades. En efecto, una de las principales causas de la construcción de nuevos templos es el crecimiento demográfico y, por ende, el desarrollo de los núcleos de población, generalmente urbanos. Pero mi preocupación por este aspecto va más allá del mero dato. Por ello quiero reflexionar en este trabajo acerca de lo que supone hoy una iglesia contemporánea en la ciudad, en un barrio nuevo o incluso en la ciudad histórica, sobre su relevancia y sobre los retos que se plantean.

### TEMPLO Y CIUDAD

Desde que existe la ciudad existen los templos en su seno. Abundan ciudades con siglos a sus espaldas, milenios incluso, desbordadas de lugares de culto dedicados a muy distintas divinidades y de muy distintos estilos artísticos. Pero circunscribiéndonos a nuestra sociedad occidental, históricamente cristiana, planteamos la pregunta acerca de la relevancia que tiene para la ciudad actual la construcción de una iglesia contemporánea en ella.

Si por algo destacan las sociedades y las formas de vida contemporáneas es por su carácter eminentemente urbano<sup>1</sup>. La historia de la Humanidad está

### Introduction

*I believe that tackling the relationship between contemporary religious architecture and cities is profoundly necessary in order to understand better each of those realities, as well as their mutual interactions. I have always believed that there is no architecture without urban planning, and no urban planning without history. If there is something characterising contemporary religious architecture, it is the fact that it is built mostly for cities. Certainly, one of the main reasons for building new temples is demographic growth and, therefore, the development of new (usually) urban districts. However, my concern with this aspect goes further than the fact itself. For that reason, I would like to reflect in this paper about what a contemporary church stands for today in a city, about its relevance and about the challenges it poses.*

### Temple and city

*There are temples since there are cities. There are many century—old cities, even millennium—old ones, crowded with places of worship devoted to various divinities and with very different artistic styles. However, framed by our Western society, which was historically a Christian one, we ask ourselves about the relevance of building a contemporary church in a current city.*



*Contemporary societies and life styles are predominantly urban<sup>1</sup>. The history of humankind is marked by demographic processes which tipped the scales alternatively towards ruralisation and urbanisation processes. Historical, political and economic events were the milestones of those processes. During the Neolithic, a grouping of human settlements occurred along the margins of the main rivers of Mesopotamia; this gave rise to a sprouting urban planning, however, it was in Greek and Roman civilisations where town planning acquired citizenship status. Cities are mainly organised around three strata: the military, the religious and the political one, consolidating themselves as a phenomenon repeated through the centuries. From then until the Middle Ages, cities were organised as if they were small states (state-cities) which survived until the mid 18th century. Then they were ruptured as a consequence of the new Renaissance and Baroque concept of a city. It was during the Industrial Revolution that the city underwent the greatest transformation in qualitative terms. The surge of new production means, the massive use of machinery and the reduction of manufacturing costs resulted in a wide job offer, although the quality of work was precarious. This phenomenon brought about the biggest demographic boom in the Western history, displacing people to cities and multiplying —sometimes for ten— the number of inhabitants. The normal evolution of that process led to the industrialised city, a platform for economy and business centre. Another turn of the screw in favour of a growing industrialisation caused a new demographic boom during the 60s. Nowadays, cities are recovering from the recession state of this latest industrial development. Meanwhile, certain constructive criteria and reflections focusing on ecology and sustainable development start to be the protagonists<sup>2</sup>. Globalisation has also impacted cities, turning them into a network of networks, big conglomerates, places offering all sorts of goods and services to contemporary people, places where they remain anonymous. On the other hand, the fragmentation, dispersion and homogenisation to which cities are subject increase many processes of social exclusion. Certainly, cities were and still are tools for freedom and also tools for reducing poverty, the space where human rights were embodied. At the same time, urban spaces can also become powerful social exclusion machines<sup>3</sup>. Anyhow, we must state that cities are the result of their history, of more or less fortunate episodes, and mainly of the people who inhabit them, either temporarily or for life.*

jalonada de procesos demográficos que inclinan la balanza alternativamente hacia procesos de ruralización y urbanización. Los acontecimientos históricos, políticos y económicos han sido la piedra de toque de estos procesos. Si en el Neolítico comienza, en torno a las riberas de los grandes ríos de Mesopotamia, un proceso de agrupación de asentamientos humanos que da origen a un incipiente urbanismo, en las civilizaciones griega y romana el urbanismo obtiene carta de ciudadanía. Las ciudades se organizan fundamentalmente desde tres estamentos: militar, religioso y político, consolidándose como fenómeno repetido a lo largo de los siglos. Desde entonces hasta finalizado el Medievo, las ciudades se organizan a modo de pequeños estados (ciudades-estado) que, si bien no desaparecen hasta bien entrado el siglo XVIII, acaban por fracturarse como consecuencia de la nueva concepción renacentista y barroca de la ciudad.

Pero la mayor transformación protagonizada por la ciudad, cualitativamente hablando, acontece con la Revolución Industrial. La aparición de nuevos medios de producción, el uso masivo de la máquina y el abaratamiento de los costes de producción, dieron como consecuencia una amplísima oferta de empleo, aunque de precaria calidad laboral. Este fenómeno trajo consigo la mayor explosión demográfica de la historia occidental, desplazando la población hacia las ciudades y multiplicando —incluso por diez— el número de sus habitantes. La evolución normal de este proceso desembocó en la ciudad industrializada, plataforma de la economía y centro de negocios. Una nueva vuelta de tuerca en aras de una creciente industrialización en los años sesenta desencadenó una nueva explosión demográfica.

Hoy, la ciudad se recupera del estado de recesión de este último desarrollo industrial. Mientras, se reflexiona y comienzan a cobrar protagonismo criterios constructivos que se centran en la ecología y el desarrollo sostenible<sup>2</sup>. La globalización también ha entrado de lleno en las ciudades, convirtiéndolas en red de redes, grandes conurbaciones, lugares que ofrecen todo tipo de servicios y mercancías al hombre de hoy, donde su anonimato queda garantizado. Por otro lado, la fragmentación, la dispersión y la homogeneización a la que se somete la ciudad, acentúan muchos procesos de exclusión social. En efecto, la ciudad ha sido y es a menudo instrumento de liberación y un verdadero instrumento de reducción de la pobreza, el espacio donde han tomado cuerpo los derechos de la persona. Pero, paralelamente, el espacio urbano puede ser también una potente máquina de exclusión social<sup>3</sup>. Con todo, tenemos que afirmar que la ciudad es fruto de su historia, de episodios más o menos afortunados, y principalmente de las gentes que en ella habitan, sea por un tiempo o para toda la vida.

Mucho tiempo ha dedicado el pensamiento en discernir si el hombre es o no un ser social, si forma parte de un entramado de relaciones. En efecto, el hombre es un ente individual, libre, autónomo e independiente, pero que ha optado por vivir junto a otros hombres, pues no se entiende a sí mismo aislado, sino formando parte de una globalidad, de un conjunto de personas. Esta opción por la agrupación y vida compartida con otros hombres tiene su origen en la propia condición humana y en el anhelo de obtener una serie de ventajas que, viviendo de forma individual, en

absoluto tendría. Así pues, uno de los frutos de la vida en sociedad es el beneficio de todos. De esta forma, el hombre busca y hace posible una serie de relaciones humanas, laborales y de ciudadanía que ponen de manifiesto su interdependencia.

Con el paso del tiempo fue apareciendo una nueva realidad, a causa del rápido crecimiento del número de personas que se agrupaban para vivir en común. Paulatinamente, estas agrupaciones fueron superando un determinado tamaño y tomaron tintes de nueva realidad. De esta forma surgieron las primitivas ciudades, donde sus habitantes se organizaban de un modo totalmente nuevo respecto de lo que hasta entonces se había hecho. Así aparecieron las primeras ciudades, en las que su estructura se comenzó a planificar según unos criterios de racionalidad y orden.

Consecuencia de todo ello es que con la ciudad aparece una nueva forma de ser, una nueva entidad ontológica. No se trata del hombre individual, ni del hombre rural, sino que aparece el hombre morador de la ciudad: el ciudadano. Ciudadano es, por consiguiente, aquel individuo cuya inserción y participación<sup>4</sup> en la ciudad propicia su crecimiento como persona, aunque también pueda llevarle a tal independencia que lo convierta en un elemento totalmente despersonalizado. En efecto, siempre se dijo que los habitantes de la ciudad fueron los primeros hombres libres. En el momento en que un individuo pasa a formar parte de una ciudad se introduce en una compleja maraña de relaciones en las que pasa totalmente desapercibido, lo cual le lleva a no depender tanto de otras circunstancias externas cuanto de sí mismo. Al pasar desapercibido, el hombre no tiene ciertos condicionantes que le obligarían a actuar de una forma determinada, sino que es más libre. Además, en la ciudad, el hombre puede desarrollar ciertas capacidades de su personalidad que en un ámbito no urbano le serían imposibles de realizar, pudiendo así llevar a plenitud su personalidad.

A partir de todo lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la ciudad es un organismo vivo<sup>5</sup>, una realidad siempre inacabada, en proceso constante de evolución y que, como ocurre con cada ser humano, se mantiene en su mismidad radical a pesar de altibajos, alteraciones y ciclos evolutivos. Además de su componente físico, definido por la situación y el trazado de sus edificios y calles, la ciudad es también una realidad humana en cuanto que es soporte de cultura y deja entrever las costumbres colectivas, tradiciones y ambientes de sus habitantes. En efecto, cada generación hace su aporte a esa creación histórica que es la ciudad, convirtiéndose así en testimonio de la historia, en la que sus calles nos dan fe de la entidad de los hombres que por ella han transitado y desarrollado sus vidas. Lógicamente entran aquí en juego todas las capacidades, actitudes, características y actividades de los ciudadanos a través del tiempo, creando, utilizando y transformando la ciudad como soporte y resultado de la intervención humana.

Según esto, la ciudad es una realidad que abarca una amplia significación. Para unos, la ciudad es ese conjunto de edificaciones que se encuentran más o menos próximas, formando una unidad geográfica habitada por hombres que intentan realizar en común diversos aspectos de su vida. Para otros, la ciudad es esa realidad ajena a la que acuden cada

*Thinkers have devoted a long time to finding out whether people are social beings or not, if they are part of a network of relationships. Certainly, people are individual beings, free, autonomous and independent ones, but they have chosen to live together, since they do not perceive themselves as isolated beings, but as individuals who are part of a community, of a set of people. This choice for group life, for sharing life with other persons has its origins in human condition itself and in the desire to obtain a series of advantages that would not be obtained when living individually. Thus, people search for and make possible a series of human, labour and citizen relationships which show our inter-dependence.*

*A new reality emerged with the passing of time, as a result of the rapidly increasing numbers of people who were grouped to live together. Gradually, these groups reached a particular size and acquired a new dimension. Thus, the primitive cities were born, where the inhabitants organised themselves in a wholly new way from what they had traditionally done. That was how the new cities appeared, whose structure started to be planned according to some rationality and order criteria.*

*Consequently, a new way of being, a new ontological entity appeared with the city. It was not the individual person, or the rural person, but the city dweller: the citizen. A citizen is, therefore, an individual whose insertion and participation<sup>4</sup> in the city fosters his own personal growth, though it can also lead him to such independence that he becomes completely depersonalised. Certainly, it has always been said that city dwellers were the first free people. As soon as an individual becomes part of a city, he enters a complex network of relationships in which he is totally unnoticed, which leads him not to depend so much upon external circumstances. Since they are unnoticed, people are not subject to certain conditions which would force them to act in a particular way, so they are freer. Moreover, people can develop particular aspects of their personalities in cities which could not be realised in a rural area, which might lead to a feeling of personal plenitude.*

*Based on everything which has been explained here, we may say that the city is a live organism<sup>5</sup>, an incomplete reality in a process of constant evolution and, just like with every human being, it retains its radical personality in spite of ups and downs, alterations and evolutionary cycles. Apart from its physical component, which is defined by the location and arrangement of its buildings and streets, the city is also a human reality, given that it supports culture and shows the collective habits, the traditions and atmospheres of its inhabitants. Certainly, each generation contributes to the*

*historical creation called city, thus becoming a witness to history, where its streets attest the entity of the people who have walked those streets carrying out their lives. Obviously, every capability, attitude, characteristic and activity of the citizens comes to play here through time, creating, using and transforming the city as a support and result of human intervention.*

*According to this, the city is a reality covering a wide meaning. For some, the city is a set of buildings which are closer or further, creating a geographical unit inhabited by people who try to carry out various aspects of their lives in common. For others, the city is an alien reality where they commute every day in order to work or simply to go for a walk or shop. Maybe there are some who believe that the city is an ideal reality where people have everything within grasp and where their human possibilities are multiplied. Finally, the city can also be hell, a place where chaos, hurry and tarmac are the main protagonists.*

*Regardless of the different aspects which are privileged in a city —which gives rise to different definitions—, I would like to point out in this paper at the Mediterranean and Western conceptions of society and cities. Nobody lives the same way in two different places in the world, and, for that reason, people do not build or live in the same manner. Therefore, most citizens spend a great part of their lives in the street in our Mediterranean society. These inhabitable spaces outside home are public areas, places used for developing the community<sup>6</sup>. Street and, in particular, quarters, lead to considering the city not as a whole, but as something composed of different spaces according to the citizens' chances of appropriation, belonging and accessibility. Based on this, we may privilege the quarter as the optimal unit of citizen participation, though it does not work as a minimum unit due to its scarce population. This space is able to support and sustain different typologies, uses and populations, allowing its citizens to foster their participation skills. Anyhow, the quarter is determined by the possibility to walk through it and by constituting the domestic space grouped around a couple of symbolic elements which define it. It is here precisely where the connection between the believer and the parish becomes apparent, as well as the link between religious architecture and all citizens. Contemporary religious architecture appears as its current example.*

#### **Contemporary Religious Architecture in the Urban Context**

*Talking about Western contemporary cities means to highlight the phenomenon*

día para realizar su trabajo o para ir simplemente de paseo o de compras. Quizá otros entiendan la ciudad como aquella realidad ideal en que el hombre tiene todo a su alcance y donde se multiplican sus posibilidades humanas. Finalmente, la ciudad también puede ser un lugar infernal donde el caos, la prisa y el asfalto son los protagonistas principales.

Independientemente de los distintos acentos que se privilegien en la ciudad —lo cual da lugar a distintas definiciones—, en estas páginas queremos tener especialmente en cuenta la concepción mediterránea y occidental de la sociedad y de las ciudades. Nunca se vivió del mismo modo en dos lugares distintos del mundo, y por eso nunca se construyó ni se habitó de la misma manera. Por esto, en nuestra sociedad mediterránea, la mayor parte de los ciudadanos pasa buena parte de su vida en la calle. Estos espacios habitables fuera del propio hogar son zonas públicas, lugares que sirven para el desarrollo de la comunidad<sup>6</sup>. Las calles —y especialmente los barrios— nos instan a no considerar la ciudad como un todo absoluto, pues hacen percibir los distintos espacios en función de las posibilidades de apropiación, pertenencia y accesibilidad de los ciudadanos. Según esto, podemos privilegiar el barrio como la unidad óptima de participación en la ciudad, cuando ésta no funciona como unidad mínima a causa de su escasa población. Éste es un espacio capaz de soportar y sostener tipologías, usos y poblaciones diversas, posibilitando a sus ciudadanos desarrollar sus capacidades de participación. Con todo esto, el barrio queda determinado por su posibilidad de ser recorrido a pie y por ser el espacio de lo doméstico agrupado en torno a uno o varios elementos simbólicos por los que queda definido. Precisamente, es aquí donde se pone de relieve la conexión del individuo creyente con la parroquia y de todos los ciudadanos con la arquitectura religiosa. Y en ella, la arquitectura religiosa contemporánea surge como su exponente actual.

#### **LA ARQUITECTURA RELIGIOSA CONTEMPORÁNEA EN EL ÁMBITO URBANO**

Hablar de la ciudad contemporánea occidental supone destacar el fenómeno de la secularización y la desacralización. Como ya hemos visto, tanto la ciudad clásica como la medieval —e incluso concepciones posteriores de la ciudad— han crecido en torno al elemento religioso. Pero de forma especial, la ciudad medieval creció alrededor de la catedral e incluso en torno a monasterios, que acabaron incluso por convertirse en su referencia fundamental. Más aún, la ciudad contemporánea también se ha configurado en alguna ocasión en torno a la plaza pública y a la catedral. Destaca el caso de Brasilia, proyecto del arquitecto Oscar Niemeyer. Pero sabemos que esto no es lo común. Soy consciente de que la ciudad, al igual que la sociedad, ha ido secularizándose paulatinamente<sup>7</sup>. Y lo ha hecho hasta tal punto que la ciudad contemporánea, con sus costumbres, estilos de vida y formas de cultura y comunicación, es hoy un nuevo areópago. Por ello es necesario que la Iglesia opte de forma deliberada por la ciudad, se inserte en ella y programe estrategias pastorales adecuadas al espacio urbano. En consecuencia, debe también profundizar en la reflexión teológica sobre la ciudad, reflexión que tras iniciar su andadura en torno a los años

sesenta, sufrió un periodo de letargo del que parece estar recuperándose en la última década<sup>8</sup>. Pero quizá, una de las formas privilegiadas de estar hoy presente en la ciudad y evangelizarla es apostando por la parroquia urbana y, con ella, por la arquitectura religiosa contemporánea como su manifestación visible<sup>9</sup>.

Es evidente que el concepto de parroquia urbana difiere mucho del concepto de parroquia rural. Precisamente por ello es necesario que la reflexión teológica y la práctica pastoral de la Iglesia asuman principios y criterios urbanísticos como base imprescindible para el desempeño de su misión en la ciudad y, como consecuencia, también criterios arquitectónicos propios de la arquitectura religiosa contemporánea. Necesariamente debe producirse también el movimiento inverso. Como muestra, podemos comprobar que el principio de zonificación<sup>10</sup> sobre el que se organiza la ciudad es absolutamente compatible, e incluso promotor, de la parroquia como célula de zonificación, por supuesto eclesial, pero también urbana. Sin este mutuo enriquecimiento —que propicia la actuación programada y racional, y que permite adelantarse a los acontecimientos—, volverían a repetirse situaciones, aunque con tintes actuales, que resultarían totalmente desacertadas a la postre, como aconteció, por ejemplo, con la multiplicación de parroquias que se llevó a cabo en España en los años sesenta «hasta que se fue imponiendo la convicción de que la ciudad era algo distinto, algo cualitativamente nuevo»<sup>11</sup>.

En efecto, la parroquia urbana está determinada por una serie de aspectos que la singularizan. Cabe destacar la movilidad y el anonimato de sus habitantes, la dispersión —en ocasiones— de sus lugares de vivienda-trabajo-ocio, los problemas estructurales y materiales propios de los núcleos urbanos —como la exclusión social o la emigración—, y especialmente, la difusión de sus límites, pues éstos no se identifican con todo el núcleo urbano, sino con una pequeña parte de él. También la parroquia urbana debe privilegiar sobremanera su arquitectura en cuanto a la situación y orientación en el conjunto urbano, el estilo y las posibilidades de accesibilidad y desenvolvimiento de su templo, así como los espacios reservados para el estacionamiento próximo de vehículos. En consecuencia, el diseño de los templos en los nuevos barrios y en la ciudad contemporánea, consciente de estos desafíos de la parroquia urbana, necesariamente debe responder al objetivo de «estructurar sus espacios para convertirse en el hogar espiritual y humano de sus fieles, y cuidar con esmero su papel de pedagogo de las nuevas generaciones de católicos que a ellos acudirán»<sup>12</sup>. En definitiva, la clave de la arquitectura religiosa contemporánea se encuentra en su capacidad de dar respuesta a una realidad parroquial no ceñida casi exclusivamente a lo cultural, sino determinada por un conjunto de relaciones sociales y pastorales que demandan de ella complejos arquitectónicos múltiples que las acojan<sup>13</sup>.

La arquitectura religiosa contemporánea tiene, pues, la misión y el reto de ser en la ciudad contemporánea principalmente encarnación visible de la comunidad cristiana en esa ciudad o barrio, fomentando en los cristianos su condición de pueblo de Dios. Por consiguiente, la

*of secularisation and desacralisation. As we have already seen, both classical and medieval cities, and even later conceptions of the city-grew around the religious element. In particular, medieval cities grew around the cathedrals and even around monasteries which finally became their main reference. Even so, contemporary cities were sometimes also configured around public squares and cathedrals. We could mention the case of Brasilia, a project by architect Oscar Niemeyer. However, we know that this is uncommon. I am aware that cities, just like societies, have been gradually secularised<sup>7</sup>, to the extent that contemporary cities, with their habits, lifestyles and culture and communication forms, are today new Areopagus. Therefore, the Church should deliberately choose cities, should be integrated in them and plan pastoral strategies fit for the urban space. As a consequence, it should also deepen the theological reflection about the city. This reflection, which started in the 60s, has suffered from a lethargic period out of which it seems to have emerged in the last decade<sup>8</sup>. Perhaps one of the privileged ways to be present nowadays in the city is betting on the urban parish and on contemporary religious architecture as its visible manifestation<sup>9</sup>.*

*It is obvious that the concept of an urban parish is quite different from the concept of a rural one. For this reason, the Church's theological reflection and the pastoral practice should assume urban planning criteria and principles as the necessary basis to carry out their mission in the city and, as a consequence, some architectural principles which are fit for contemporary religious architecture. The inverse movement must also take place. As an example, we may see that the zoning principle<sup>10</sup> upon which the city is organised is absolutely compatible, even a promoter, of the parish as zoning cell, as a church but also an urban zoning cell. Without this mutual enriching process <which fosters a rational and planned action and allows a forecast of events—, some actions which were totally wrong in the long run, for instance, the multiplication of parishes in Spain during the 60s; «until the conviction that the city was something different, something qualitatively new won»<sup>11</sup>. Certainly, urban parishes are determined by a series of specific factors. Among them, we could mention the mobility and anonymity of citizens, sometimes the dissemination of their work-leisure-home spaces, the structural problems of the new urban districts —such as social exclusion or emigration— and, in particular, the fuzziness of their limits, given that they are not identified with the whole urban district, but just with a part of it. The urban parish should also privilege its architecture*



as regards the location and orientation in the urban context, the style and possibilities of accessibility and evolution of the temple, as well as the spaces reserved for parking. As a consequence, the temple design in new quarters and in contemporary cities, being aware of the challenges of the urban parish, must seek the goal of «structuring its spaces so as to become the spiritual and human home of the faithful, taking good care of its pedagogic role for the new generations of Catholics who will go there»<sup>12</sup>. To sum up, the key of contemporary religious architecture lies in its capacity to respond to a parish reality which is not exclusively limited to the worship, but is also determined by a set of social and pastoral relationships which demand of it some multiple architectural facilities for hosting them<sup>13</sup>. Contemporary religious architecture has the mission and the challenge of being the visible incarnation of the Christian community in that contemporary city or district, fostering in the Christians their condition of God's people. Therefore, the community must find in the contemporary temple the religious atmosphere which is consistent with its social and intellectual sensitivity, the right conditions for meeting Jesus Christ and the best chances for meeting the others. As opposed to the monumental nature characterising other conceptions, contemporary religious architecture should be another building among the surrounding ones, as regards its language, the discretion of its volumes and the use of structures and materials<sup>14</sup>. Contemporary temples must stand out due to their austerity, simplicity and practicality<sup>15</sup>, due to their being built with human measurements, and integrated in a close connection with the social surroundings<sup>16</sup>; fully rooted in human existence.

Together with that, the symbolic importance is a particularly relevant aspect in the city's contemporary religious architecture. We know that religiousness loses meaning in contemporary cities, like many other realities, if it is not outwardly and publicly expressed<sup>17</sup>. Therefore, contemporary religious architecture must be significant in the city; therefore it must assume its role as urban milestone. Aside from every magnificence and monumentality, contemporary religious architecture is aware that, apart from being the place where the Christians gather is a real symbol. For all those who wish to understand that language, a contemporary church reminds of the existence of a Christian community in the middle of contemporary city, and therefore, of God's presence in it<sup>18</sup>. Undoubtedly, the Church addresses nowadays indifferent people and non-believers through public signs, and the temple is one of them. It is up to the quality, simplicity and sincerity of contemporary religious architecture whether those people feel called or not.

These characteristics of contemporary religious architecture highlight the fact that «the Church



Oscar Niemeyer, Catedral Napolitana de Nuestra Señora Aparecida, Brasilia (Brasil), 1959/70.

comunidad debe encontrar en el templo contemporáneo el ambiente religioso consecuente con su sensibilidad social e intelectual, las condiciones idóneas para el encuentro con Cristo y las mejores posibilidades para el encuentro con los demás. Frente al monumentalismo propio de otras concepciones, la arquitectura religiosa contemporánea debe ser una construcción más entre las circundantes, en su lenguaje, en la discreción de sus volúmenes y en el empleo de estructuras y materiales<sup>14</sup>. El templo contemporáneo debe destacar por su austeridad, sencillez y practicidad<sup>15</sup>, por estar construido a la medida del hombre e insertado en estrecha convivencia con su entorno social<sup>16</sup>, enraizado plenamente en la existencia humana.

Junto a todo ello, la importancia simbólica es un aspecto de especial relevancia en la arquitectura religiosa contemporánea en la ciudad. Sabemos que lo religioso en la ciudad contemporánea, como otras muchas realidades, pierde significatividad si no se manifiesta exterior y públicamente<sup>17</sup>. Así pues, la arquitectura religiosa contemporánea debe ser significativa en la ciudad, y por tanto debe asumir su papel como hito urbano. Al margen de todo fasto y monumentalidad, la arquitectura religiosa contemporánea es consciente de que, además de ser el lugar donde se reúnen los cristianos, es un auténtico símbolo. Para todo el que quiera entender este lenguaje, una iglesia contemporánea es recordatorio de la existencia de una comunidad cristiana en medio de la ciudad actual y, por ende, presencia de Dios en ella<sup>18</sup>. Sin lugar a dudas, la Iglesia habla hoy al hombre indiferente e increyente por medio de sus signos públicos, y el templo es uno de ellos. De la calidad, sencillez y sinceridad de la arquitectura religiosa contemporánea depende que este hombre se sienta o no interpelado.

Estas características de la arquitectura religiosa contemporánea ponen de relieve que «la Iglesia se encarna en la ciudad para ser una presencia salvadora, revelando al hombre el sentido de su existencia y de la historia, orientándolo hacia su misión trascendente y favoreciendo la vivencia de la fraternidad. Así, la Iglesia se descubre al servicio de la ciudad, en cuanto que en ella el hombre debe realizarse en comunidad»<sup>19</sup>. También por medio de la arquitectura religiosa contemporánea, la Iglesia se muestra a la sociedad como presencia de diálogo permanente y favorecedor del encuentro de los hombres entre sí y con Dios. De ahí la importancia teológica de la realidad urbana y de la arquitectura religiosa contemporánea en ella.

## CONCLUSIÓN

Para concluir, baste recordar que el individuo de la calle busca consciencia o inconscientemente en los templos la comunión con lo sagrado y la belleza que le puede negar el entorno en el que vive. La arquitectura religiosa contemporánea tiene la responsabilidad de hablar los lenguajes más adaptados al hombre contemporáneo, y a su coyuntura espiritual, social y cultural. En ello se juega ser verdadero testimonio de la publicidad de la fe en la ciudad contemporánea.

is embodied in the city in order to be a saving presence, revealing to people the meaning of their existence and of history, orienting them towards their transcendent mission and fostering the experience of fraternity. Thus, the Church discovers it is at the service of the city, given that people must realise themselves within a community»<sup>19</sup>. It is also through contemporary religious architecture that the Church appears to the society as a presence of permanent dialogue fostering the meeting of human beings among them and with God. That is why the urban reality and contemporary religious architecture inside it have a theological relevance.

## Conclusion

To conclude, I would like you to remember that the ordinary person searches, either consciously or unconsciously, in the temple for a communion with the sacred and the beauty which may be denied by their surroundings. Contemporary religious architecture is responsible for speaking those languages which are better adapted to the contemporary people and their spiritual, social and spiritual circumstances. That is necessary in order to be a true witness to faith advertising in contemporary cities.

<sup>1</sup> La mitad de nuestro mundo es urbano. Mientras que a principios del siglo XIX sólo un 5% de la población mundial vivía en las ciudades, hoy en día alcanza el 50%, y en los próximos diez años seguramente llegará a superar el 60%. No sabemos si esto nos plantea un futuro totalmente urbano o simplemente es otro signo de nuestra sociedad occidental. Pero los datos nos muestran que este fenómeno es un hecho al que debemos de estar atentos y ofrecer respuestas de modo interdisciplinar.

<sup>2</sup> Fernando de Terán Troyano, «Medio siglo de pensamiento sobre la ciudad», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pág. 38.

<sup>3</sup> Cf. Peter Marcuse, «¿Qué es exactamente una ciudad?», Revista de Occidente 275 (2004), pág. 14-15; Álex Romaguera, «La ciudad, entre el aislamiento y la inserción», Compartir 37 (2000), pág. 28-29.

<sup>4</sup> El ciudadano, como individuo participante, juega su protagonismo en la ciudad desde la interacción social. Es necesario que sus habitantes asuman la ciudad como suya, que intervengan de forma activa y comunitaria en su configuración. Solo así ésta podrá ser realmente un lugar habitable. Quizá uno de los dramas de hoy en día es que los ciudadanos no se sienten activa y afectivamente parte de su ciudad. Las ciudades no necesitan habitantes anónimos, sino auténticos ciudadanos, hombres dispuestos a colaborar activamente en la construcción de lo que es su hogar, la civitas.

<sup>5</sup> Cf. Fernando de Terán Troyano, cit., pág. 24.

<sup>6</sup> Lamentablemente, en los países desarrollados, el progreso ha convertido las calles en carreteras. Por ello hoy se nos hace prácticamente imposible habitar las calles, caminar con la seguridad de que un automóvil no nos arrollará a su paso. Por consiguiente, es tarea importante recuperar la calle como espacio habitado. Cf. Ivan Illich, «La reivindicación de la casa», Archipiélago 34-35 (1998), pág. 49.

<sup>7</sup> Cf. Javier Martínez Cortés, «La megápolis moderna: ¿Una nueva versión de Babel?», Sal Terrae 84 (1996), pág. 197.

<sup>8</sup> La obra de referencia al respecto es «Théologie de la ville» (Editions Universitaires, Bruselas, 1968), del francés Joseph Comblin. Más recientemente, el número 988 de marzo de 1996 de la revista de Teología pastoral «Sal Terrae», titulado «La ciudad de Dios», abordó de forma monográfica la reflexión sobre la ciudad. Cabe destacar también los trabajos de Francisco Niño Súa «La Iglesia en la ciudad. El fenómeno de las grandes ciudades en América Latina como problema teológico y como desafío pastoral» (1996), en el ámbito católico, y el ensayo de Andrew Davey «Cristianismo urbano y globalización» (2003), desde el punto de vista anglicano.

<sup>9</sup> Cf. Casimiro Morcillo González, «El templo, signo de la Iglesia», ARA 5 (1965), pág. 33.

<sup>10</sup> Cf. Juan González Anleo, «La arquitectura religiosa en el conjunto de la ciudad», Patrimonio Cultural 36 (2002), pág. 80. El principio de zonificación hace referencia a la ubicación de las funciones de trabajo, residencia y ocio, al menos, en espacios previstos y adecuados en la ciudad. A veces el principio de zonificación se desarrolla de forma espontánea debido a la separación de clases desde el punto de vista económico.

<sup>11</sup> Cf. ibidem, 90. En aquel momento, la opción de la Iglesia se redujo a trasladar el modelo de parroquia rural o de ciudad pequeña a las grandes urbes, sin ningún tipo de adaptación de fondo. El fracaso fue tal precisamente porque no se tuvieron en cuenta ciertos principios urbanos fundamentales.

<sup>12</sup> Ibidem, 92.

<sup>1</sup> One half of our world is urban. While in the early 19th century just 5% of the world population inhabited cities, nowadays that figure is 50%, and it is expected that it will be over 60% in the next decade. We do not know yet whether this predicts a totally urban future or is simply another sign of our Western society. The data shows that this phenomenon is a fact that should be taken into account and to which multidisciplinary answers must be provided.

<sup>2</sup> Fernando de Terán Troyano, «Half a Century of Thought about the City», Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid 2002, pág. 38.

<sup>3</sup> Cf. Peter Marcuse, «What is exactly a City?», Revista de Occidente 275 (2004), pág. 14-15; Álex Romaguera, «The City, between Isolation and Insertion», Compartir 37 (2000), pág. 28-29.

<sup>4</sup> The citizen, as a participating individual, is a protagonist in the city thanks to social interaction. Its citizens must assume the city as theirs, taking an active part in its configuration in a communal way. This is the only way to turn it into an inhabitable place. Perhaps one of today's tragedies is that citizens do not feel actively and affectively part of their city. Cities need no anonymous inhabitants, but real citizens, persons ready to cooperate actively in building their home, the civitas.

<sup>5</sup> Cf. Fernando de Terán Troyano, quote, pág. 24.

<sup>6</sup> Unfortunately, progress has turned streets into roads in developed countries. That is why it gets practically impossible to inhabit streets nowadays, walking in the certainty that no car will run us over. Therefore, the street must be recovered as an inhabited space. Cf. Ivan Illich, «Restoring the Homes», Archipiélago 34-35 (1998), pág. 49.

<sup>7</sup> Cf. Javier Martínez Cortés, «The Modern Megalopolis: A New Version of Babel?», Sal Terrae 84 (1996), pág. 197.

<sup>8</sup> The reference work in that regard is «Théologie de la ville» (Editions Universitaires, Brussels, 1968), by the French Joseph Comblin. More recently, issue 988 of March 1996 of the pastoral theology magazine «Sal Terrae», titled «God's City», tackled in a monographic issue a reflection about the city. We should highlight the works by Francisco Niño Súa «The Church in the City. The phenomenon of Big Cities in Latin America as a Theological Problem and a Pastoral Challenge» (1996), in the Catholic field, and the essay by Andrew Davey «Urban Christianity and Globalisation» (2003), from the Church of England one.

<sup>9</sup> Cf. Casimiro Morcillo González, «The Temple, Sign of the Church», ARA 5 (1965), pág. 33.

<sup>10</sup> Cf. Juan González Anleo, «Religious Architecture in the City Context», Patrimonio Cultural 36 (2002), pág. 80. The zoning principle refers to the location of the work, residence and leisure functions, at least, in spaces designed and fit for the city. Sometimes the zoning principle develops naturally due to class split from the economic standpoint.

<sup>11</sup> Cf. ibidem, 90. Then, the Church's option was simply to move the rural parish or small-town model to big cities, without any kind of deep adaptation. It failed because the basic urban principles were not taken into account.

<sup>12</sup> Ibidem, 92.

<sup>13</sup> Parish centres talk to us about the multiplicity and plurality of the pastoral services and tasks they provide. The parish centre becomes the antithesis of the classical temple, a unitary and monumental one. Cf. José Manuel de Aguilar Oterín, «The Adaptation of Old Churches», Phase 111 (1979), pág. 249.

<sup>14</sup> Cf. Enrique Comas de Mendoza, «Religious Architecture», *Selecciones de Teología* 9 (1964), pag. 41.

<sup>15</sup> The concept of beauty in contemporary religious architecture is not incompatible with the material and formal simplicity or austerity, rather, it is made possible by them. Cf. José Manuel de Aguilar Oterín, «Dialogues on Churches», *Arquitectura* 52 (1963), pag. 38. Cf. Eduardo Delgado Orusco, «Because Living is Difficult. Conversations with Javier Carvajal Ferrer», Camilo José Cela University, Madrid, 2002, pag. 79.

<sup>16</sup> Cf. Herbert Muck, «The Church in the City», *ARA* 10 (1966), pag. 10.

<sup>17</sup> Cf. João Batista Libanio, «The Church in the City», *Selecciones de Teología* 146 (1998), pag. 121.

<sup>18</sup> Cf. José Aldazábal Larrañaga, «The Church Space and its Mystagogic Pedagogy», *Phase* 193 (1993), pag. 55.

<sup>19</sup> Francisco Niño Súa, «The Church in the City. The phenomenon of the Big Cities in Latin America as a Theological Problem and a Pastoral Challenge», *Editrice Gregoriana Pontificia Universitaria*, Rome, 1996, pag. 182.

<sup>13</sup> Los complejos parroquiales nos hablan de la multiplicidad y pluralidad de los servicios y tareas pastorales que se prestan. El complejo parroquial se convierte, pues, en la antítesis del templo clásico, unitario y monumental. Cf. José Manuel de Aguilar Oterín, «La adaptación de iglesias antiguas», *Phase* 111 (1979), pag. 249.

<sup>14</sup> Cf. Enrique Comas de Mendoza, «Arquitectura religiosa», *Selecciones de Teología* 9 (1964), pag. 41.

<sup>15</sup> El concepto de belleza en la arquitectura religiosa contemporánea no sólo no está reñido con la sencillez material y formal o la austeridad, sino que más bien éstas lo hacen posible. Cf. José Manuel de Aguilar Oterín, «Coloquios sobre iglesias», *Arquitectura* 52 (1963), pag. 38. Cf. Eduardo Delgado Orusco, «Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal Ferrer», *Universidad Camilo José Cela*, Madrid, 2002, pag. 79.

<sup>16</sup> Cf. Herbert Muck, «La Iglesia en la ciudad», *ARA* 10 (1966), pag. 10.

<sup>17</sup> Cf. João Batista Libanio, «La Iglesia en la ciudad», *Selecciones de Teología* 146 (1998), pag. 121.

<sup>18</sup> Cf. José Aldazábal Larrañaga, «El espacio de la Iglesia y su pedagogía mistagógica», *Phase* 193 (1993), pag. 55.

<sup>19</sup> Francisco Niño Súa, «La Iglesia en la ciudad. El fenómeno de las grandes ciudades en América Latina, como problema teológico y como desafío pastoral», *Editrice Gregoriana Pontificia Universitaria*, Roma, 1996, pag. 182.

# Rodolfo García-Pablos: el proyecto del espacio sagrado

*Rodolfo García-Pablos: the Sacred Space Project*

SILVIA BLANCO AGÜEIRA

## INTRODUCCIÓN

Esta comunicación pretende establecer los fundamentos de la particular poética con la que el arquitecto Rodolfo García-Pablos y González-Quijano (Madrid, 1913/2001) se enfrentó a la compleja tarea de la construcción de iglesias durante tres décadas.

Una vez admirada la sutileza y fuerza de sus propuestas de los años sesenta, me planteo la siguiente pregunta: ¿qué ha ocurrido para que las lecciones de este arquitecto en el campo de la arquitectura religiosa hayan pasado tan desapercibidas? Se trata de plantear la dificultad para resolver los problemas que genera hoy en día la construcción de iglesias, de analizar su forma de definir atmósferas y espacios, estudiar su manejo de los materiales y de las técnicas constructivas —condicionados por la disponibilidad económica— y analizar la integración artística desarrollada en un ámbito de geometrías simples. Se trata de reflexionar acerca de la libertad del arquitecto para establecer su propia síntesis personal, tanto en el conjunto de su obra religiosa como en el estudio de una obra concreta: la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones en Madrid.

La evolución en la trayectoria de Rodolfo García-Pablos durante los años sesenta nos permitirá comprobar las variaciones seguidas en la construcción de los templos parroquiales en España durante esa década. La transformación de las tradiciones arquitectónicas bajo el impacto de los nuevos cambios litúrgicos, estéticos y tecnológicos provocó una revolución en su manera de afrontar el diseño de las iglesias, que dio lugar a resultados arquitectónicos muy variados y, en general, a soluciones admirables.

A pesar de publicar con asiduidad sus reflexiones y obras en las revistas de arquitectura de la época y de ser autor de una serie de proyectos que en



Templo de los Sagrados Corazones, Madrid, 1961/64.

## Introduction

*The purpose of this paper is to set the bases of the unique poetics used by the architect Rodolfo García-Pablos y González-Quijano (Madrid, 1913/2001) to face the complex task of building churches for three decades.*

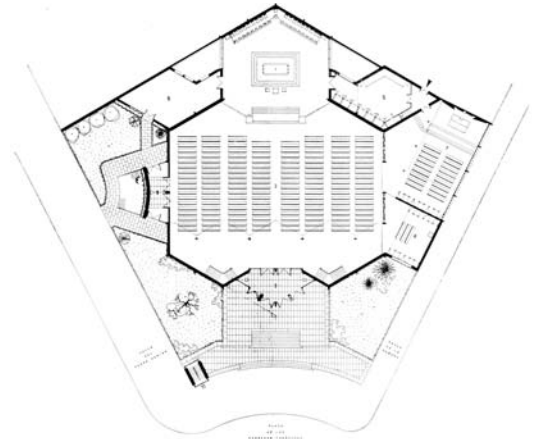
*Having admired the subtlety and strength of his proposals from the 60s, I wonder: why did the lessons of this architect working in the field of religious architecture pass so unnoticed? This difficulty must be explained in order to solve the problems generated nowadays by the construction of churches, by the analysis of their way of defining atmospheres and spaces, studying their handling of building materials and techniques —conditioned by the availability of funds— and analysing the artistic integration developed in a field of simple geometries. We must reflect about the architect's freedom for setting his own personal synthesis, both in the whole of his religious work and in the study of a particular work: the Sacred Hearts parish church in Madrid.*

*The evolution in Rodolfo García-Pablos's career during the 60s will allow us to check the variations followed in the building of parish temples during that decade in Spain. The transformation of architectural traditions under the influence of the new liturgical, aesthetic and technological changes revolutionised his way of facing church design, which gave rise to very different architectural results and, in general, some admirable solutions.*





Templo de los Sagrados Corazones, Madrid, 1961/64.



*In spite of publishing very often his reflections and works in the architecture magazines of that time, and of being the author of a series of projects which had a wide repercussion at the time, the course of this member of the first generation of post-war architects was set to a secondary side.*

*Rodolfo García-Pablos y González-Quijano was born in Madrid in 1913 and got his degree at the architecture faculty of the same city in 1940. Since the very beginning, being the architect responsible for the Madrid-Alcalá diocese, he was dedicated to the reconstruction of churches, hermits and other religious buildings destroyed during the Civil War. Later, he was appointed the diocesan architect of Plasencia (Cáceres), where he performed numerous religious architecture works.*

*He belonged to a group of architects linked to the Government and responsible for some criteria fostering a return to tradition and monumentality which were successful during the first decade of the post-war era. Nevertheless, he was interested in finding solutions for his religious works in the 60s which fitted the liturgical reform introduced by the II Vatican Council (1962/65). These were definitely incorporated by the Modern Movement to the rest of his projects.*

*From then on, he projected a series of religious works of sufficient architectural value to be shown as notorious examples of contemporary religious architecture: the parish church of the Sacred Hearts (Madrid, 1961/64), the new sacramental chapel for the parish temple of Saint Francis of Borja (Madrid, 1965/66), the*

su momento tuvieron una amplia repercusión, la trayectoria de este integrante de la primera generación de arquitectos de la posguerra ha quedado relegada a un segundo plano.

Rodolfo García-Pablos y González-Quijano nació en Madrid en 1913 y se tituló en la escuela de arquitectura de esta ciudad en 1940. Desde el primer momento se dedicó, como arquitecto responsable de la diócesis de Madrid-Alcalá, a la reconstrucción de iglesias, ermitas y demás edificios religiosos destruidos durante la Guerra Civil. Posteriormente, fue nombrado arquitecto diocesano de Plasencia (Cáceres), realizando en esta diócesis numerosos trabajos de arquitectura religiosa.

Perteneció al conjunto de arquitectos agrupados en torno a la administración, responsables de unos criterios de retorno a la tradición y al monumentalismo que triunfaron en los diez primeros años de la posguerra. Sin embargo, fue su interés por encontrar soluciones en sus obras religiosas en la década de los sesenta, que se ajustasen a los cambios de renovación litúrgica tras el Concilio Vaticano II (1962/65), lo que incorporó definitivamente el Movimiento Moderno al resto de sus proyectos.

Proyectó a partir de entonces, una tras otra, una serie de obras religiosas con un valor arquitectónico suficiente como para señalarlas como ejemplos notables dentro de la arquitectura religiosa contemporánea: la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones (Madrid, 1961/64), la nueva capilla sacramental para el templo parroquial de San Francisco de Borja (Madrid, 1965/66), la iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga (Madrid, 1965/68), el proyecto de una iglesia rural en Tortosa (Tarragona, 1966) y el complejo parroquial de San Isidoro y San Pedro Claver en Pinar del Rey (Madrid, 1967/68)<sup>1</sup>. Obras que analizaré a continuación por ser ejemplos perfectos de cómo García-Pablos sustituye



Templo de los Sagrados Corazones, Madrid, 1961/64.

parish church of Saint Francis Xavier and Saint Lewis Gonzaga (Madrid, 1965/68), the project for a rural church in Tortosa (Tarragona, 1966) and the parish centre of Saint Isidore and Saint Peter Claver in Pinar del Rey (Madrid, 1967/68)<sup>1</sup>. I will analyse these works next, since they constitute perfect examples of how García-Pablos replaces a basically static space for a particularly dynamic one. The different events occur within the spectators' vision field; they will be forced to move around the architecture in order to comprehend and use it.

#### **Analysis of five projects by Rodolfo García-Pablos**

*The Sacred Hearts parish church is located between Paseo de la Habana and Padre Damián Street, and it meant a milestone in his career. As you go through the aluminium doors in the atrium, made by José Luis Sánchez, you start a real visual experience. The nave and the presbytery integrate an atmospheric unit inside a volume in which the architect, by means of the plan organisation, intends the faithful to integrate as much as possible in the worship acts. The bars located in the false ceiling seem to make visible the sound waves coming from the altar, focusing attention on the priest. This intense spatial effect is highlighted by the narrow perimeter rows of windows which make the walls cover to take off. The stained-glass window above the choir made by Muñoz de Pablos constitutes the summit point of this visual itinerary.*

*Outside, the perfect brick walls are folded, integrating an angle geometrical volume. The exempt belfry stands out next to it. It measures 50 m in height and has balconies linked by means of a staircase going up towards the tower. This is the only vertical element in the set and it was designed so that a light device could be located at the top, like a beacon, projecting its light upon the surroundings.*

*It is wrong to believe that this is an airtight piece with a rigid interior. As you enter the church, a complex and stimulating circulation experience occurs: light, hues, changes of height and temperature appear as an alternative to the strict functionalism.*

*Saint Francis Xavier and Saint Lewis Gonzaga parish church, projected in 1965 within the facilities of the Vocational Training Schools «Padre Piquer», in Madrid, is located at a crossroads and it occupies a conspicuous place. A paved square with trees with a sculpture of Saint Francis Xavier made by Pablo Serrano welcomes the believers at the crossing of the two main roads.*

*The idea of the faithful getting as close as possible to the altar guided the planning of the*

un espacio eminentemente estático por otro especialmente dinámico. Los diferentes acontecimientos aparecen dentro del campo de visión del espectador, que se verá obligado a moverse en torno a la arquitectura para comprenderla y usarla.

#### **ANÁLISIS DE CINCO PROYECTOS DE RODOLFO GARCÍA-PABLOS**

Emplazada en la confluencia del Paseo de la Habana y la calle del Padre Damián, la iglesia parroquial de los Sagrados Corazones supondrá un punto de inflexión en su trayectoria profesional. Traspasar las puertas de aluminio del atrio, obra de José Luis Sánchez, supone el comienzo de una auténtica experiencia visual. La nave y el presbiterio conforman una unidad ambiental, dentro de un volumen en el que el arquitecto, mediante la organización de la planta, pretende la máxima incorporación de los fieles a los actos del culto. Las tablillas que dibujan el falso techo parecen hacer visibles las ondas sonoras que surgen desde el altar, concentrando la atención sobre el sacerdote. Este intenso efecto espacial se acentúa por las estrechas bandas perimetrales de vidrieras, que hacen despegar la cubierta de los muros. En este recorrido visual, la vidriera sobre el coro ejecutada por Muñoz de Pablos, constituye su punto culminante.

Al exterior, los perfectos muros de ladrillo se pliegan conformando un volumen de geometría angulosa. A su lado se eleva el campanil exento de cincuenta metros de altura, con balcones unidos por medio de una escalera que asciende hasta la torre. Se trata del único elemento vertical del conjunto y fue diseñado para permitir en su parte más alta la colocación de un elemento luminoso que, a modo de faro, proyectase su luz sobre el entorno.

Es una percepción errónea pensar esta pieza hermética como un interior rígido. Al penetrar en la iglesia se desencadena una experiencia de circulación estimulante y compleja: luz, tonalidades, cambios de altura y temperatura, surgen como una alternativa al riguroso funcionalismo.

La iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, proyectada en 1965 dentro del complejo de las escuelas de Formación Profesional «Padre Piquer», en Madrid, se sitúa en la confluencia de dos calles y ocupa un lugar dominante. Una plaza enlosada y arbolada, en la que destaca el homenaje que Pablo Serrano realiza a la figura de San Francisco Javier, recibe a los fieles en el punto en el que se encuentran las dos calles principales.

La idea de que los fieles se acerquen lo más posible al altar guió la planificación del recinto de la iglesia. La utilización del color dorado, que impregna todo el espacio, ordena los volúmenes y acentúa las superficies y las aristas. El recorrido por el interior permite comprobar que, más allá de la experiencia seca que presume el austero exterior, los interiores adquieren un carácter intenso.

A diferencia de otros proyectos, en este templo el baptisterio se sitúa en la entrada principal, aislado por dos nártex. La composición abstracta de



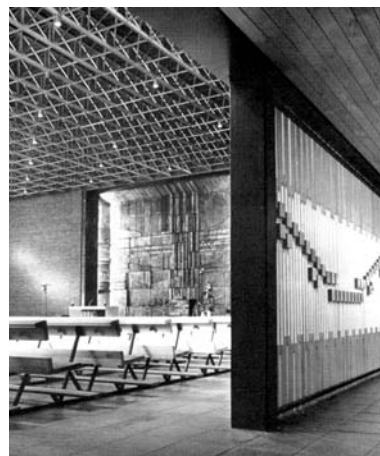
Iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, Madrid, 1965/68.

Joaquín Vaquero Turcios otorga un valor especial a este recinto, propiciando un enorme contraste con la pila bautismal situada en un plano inferior. Así, la iglesia de San Francisco Javier está concebida como un soporte espacial para diversas manifestaciones artísticas, en la que la iluminación ayuda a comprender el significado de cada uno de los ambientes de este templo.

Rodolfo García-Pablos redacta en 1965 el proyecto de reforma general de la capilla sacramental del Pilar, integrada en la residencia de la Compañía de Jesús en la calle Serrano de Madrid. La solución elegida es la creación de un muro que quiebra su frente en suave ángulo. El recinto se construye desde el artificio que supone instalar en los laterales del presbiterio unos tubos fluorescentes para una iluminación oculta y uniforme del muro frontal de la capilla. La iluminación natural del local procede de las cinco vidrieras de hormigón, diseño de Rodolfo García-Pablos Ripoll, abiertas hacia el claustro.

La disposición del altar, cátedra y ambón, así como la colocación de la cruz y el sagrario, se adaptaban a las nuevas disposiciones litúrgicas. El sagrario diseñado por Alonso Coomonte, que se anclaba a la pared a una altura adecuada para la adoración de los fieles, ha sido sustituido por otro de aspecto más tradicional.

La libertad geométrica de iglesia rural en Vinallop-Tortosa (1966) y la ausencia de referencias ortogonales como principio de composición denotan la voluntad investigadora de Rodolfo García-Pablos. El hecho de tratarse de una arquitectura conmemorativa se traduce en libertad geométrica y una aproximación a la arquitectura popular en los materiales y tipo de construcción<sup>2</sup>. Resulta especialmente significativo que esta experiencia organicista no tenga continuidad en la trayectoria del autor. La vuelta al diseño de iglesias parroquiales conllevaría composiciones dictadas por el ángulo recto.



*church precinct. The use of golden impregnates the whole space, ordering the volumes and highlighting the surfaces and edges. If you walk through the interior, you will notice that, beyond the dry experience suggested by the austere outside, the inside has a marked character.*

*As opposed to other projects, the baptistery is placed at the main entrance to the temple, isolated by two narthexes. The abstract composition by Joaquín Vaquero Turcios gives the precinct a special value, providing a huge contrast between the baptismal font located at a lower level. Thus, Saint Francis Xavier's church is conceived as a spatial support for various artistic manifestations, in which the lighting helps to understand the meaning of each of the temple atmospheres.*

*Rodolfo García-Pablos made a general reform project in 1965 for the Pilar sacramental chapel, integrated in the Company of Jesus residential hall at Serrano Street, Madrid. The chosen solution is the creation of a wall breaking its front in a soft angle. The precinct was built based on the artifice of installing some light tubes at the sides of the presbytery, so that the chapel front wall had a hidden and uniform lighting. The natural lighting comes from the five concrete windows designed by Rodolfo García-Pablos Ripoll and open to the cloister.*

*The arrangement of the pulpit, presidential chair and pulpit, as well as the location of the cross and tabernacle, were adapted to the new liturgical guidelines. The tabernacle designed by Alonso Coomonte was hanging from the wall at the right height for the believers' worshipping, and it was replaced with a more traditional one.*



*The geometric freedom of the Tortosa rural church (1966) and the lack of orthogonal references as composition principle show that Rodolfo García-Pablos was keen on research. The fact that this is commemoration architecture means that there is geometric freedom and an approach to popular architecture in the materials and constructive types<sup>2</sup>. It is particularly significant that this organic experience is not continued during the author's career. The return to parish church design would entail some compositions guided by the straight angle.*

*Rodolfo García-Pablos designed the Saint Isidore and Saint Peter Claver parish church in Hortaleza (Madrid) in 1967, as a result of the commission by the Archbishopric to build a parish centre at the Pinar del Rey district. The project, done in collaboration with his son Rodolfo García-Pablos Ripoll, consisted of developing around a central courtyard a church and its annexes, providing a view onto the gardens from the building entrance. Each of those rooms dedicated to parish offices, registries, classrooms and priests dwellings had its own traits and they were presided by the temple as central element. It is only from the altar position that we can view the narrow strips of light formed by the regularly-shaped armoured concrete modules. Their images projected on the walls integrate the presbytery volume and are symmetrically multiplied by light movements along the day.*

*The right handling of materials, the structural displays and making the most of the expressivity of the brick walls replaced the plastic contributions by the artists of former works. This disregard for works of art derives from the attention paid to the value of the temple's inner space. The walls are naked, without sculptures, pictures, or objects, sieving light and blurring the borders of the architectural box.*

### Conclusions

*The already mentioned examples support the strategy used by Rodolfo García-Pablos to materialise the sacred space project and they also provide an answer to the question posed at the start of this paper: why did this architect's lessons in the field of religious architecture remain unnoticed? To a great extent, that question is caused by the effects of the Spanish war on the subsequent architecture, which are summed up in an abandonment of the previous rationalist experiences, a return to tradition and a search for urgent solutions to reconstruction issues. It is within this context that García-Pablos kept his formal vocabulary in line with the order ruled by the Government, which fostered monumentality criteria and*



Iglesia parroquial de San Francisco Javier y San Luis Gonzaga, Madrid, 1965/68. Detalle del baptisterio.

Rodolfo García-Pablos diseñó en 1967 la parroquia de San Isidoro y San Pedro Claver en Hortaleza (Madrid) como resultado del encargo del arzobispado para la construcción de un complejo parroquial en el barrio de Pinar del Rey. El proyecto, en colaboración con su hijo Rodolfo García-Pablos Ripoll, consistía en desarrollar alrededor de un patio central, la iglesia y las dependencias, proporcionando desde la entrada del edificio una vista de la zona ajardinada. Cada uno de estos espacios destinados a despachos parroquiales, oficinas, archivos, aulas y viviendas para sacerdotes, tenían una fisonomía propia y estaban presididos por el templo, el elemento central. Únicamente desde la posición del altar, podemos observar las estrechas bandas de luz formadas por módulos de hormigón armado de figura regular, cuyas imágenes proyectadas sobre las paredes que conforman el volumen del presbiterio, se ven multiplicadas simétricamente por el movimiento de la luz a lo largo del día.

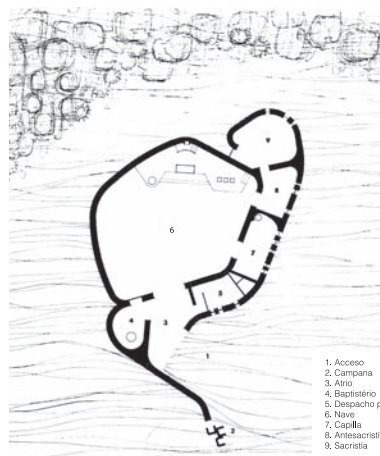
El correcto aparejo de los materiales, los alardes estructurales y el aprovechamiento de la expresividad de los muros de ladrillo sustituyeron a la aportación plástica de los artistas de los anteriores trabajos. Esta despreocupación por las obras artísticas en este templo deriva de la atención puesta en la valoración del espacio interno. Las paredes se desnudan de esculturas, cuadros y objetos y aportan tamices de luz que desdibujan los límites de la caja arquitectónica.

### CONCLUSIÓN

Los ejemplos expuestos arman la estrategia con la que Rodolfo García-Pablos materializó el proyecto del espacio sagrado y permiten responder a la cuestión enunciada en el comienzo de esta ponencia, donde me preguntaba por qué las lecciones de este arquitecto en el campo de la arquitectura religiosa han pasado desapercibidas. En gran medida, la cuestión planteada tiene sus orígenes en los efectos que la guerra española produjo en la arquitectura posterior y que se sintetizan en el abandono de las experiencias racionalistas anteriores, el retorno a la tradición y en la búsqueda de



Capilla sacramental en la iglesia parroquial de San Francisco de Borja, Madrid, 1965/66.



Iglesia rural, Vinallop (Tarragona), 1966. Proyecto. Con Rodolfo García-Pablos Ripoll.

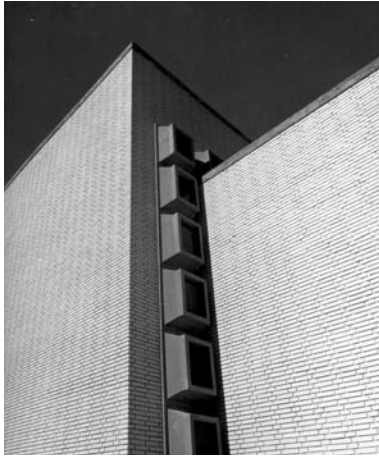
soluciones urgentes a los problemas de reconstrucción. En este contexto, García-Pablos mantuvo su vocabulario formal dentro del orden dictado desde la administración, con criterios de retorno monumentalista y de cancelación de la tradición moderna. La iglesia de los Sagrados Corazones jugó el papel de tránsito entre la posición ecléctica de sus primeras obras y de las construidas a partir de los años sesenta, en las que comenzó a obtener resultados atractivos para la crítica del momento. Sin una posición teórica clara que organizase su actividad arquitectónica, la diversidad de sus últimas obras dependió de su nivel de experimentación, de la forma de interpretar su ideal de modernidad y de las oportunidades obtenidas en la construcción de arquitectura religiosa.

Para Rodolfo García-Pablos, la luz tratada constituyó el descubrimiento de un lenguaje moderno tras ese laborioso estudio en el campo de la arquitectura sacra. La penumbra que nos descubre un objeto escultórico, los rayos de sol directos sobre los planos de ladrillo, los efectos de estrechas franjas de vidrio en la percepción del espacio y las secuencias de luz que diluyen los volúmenes, convierten los espacios en un enfrentamiento luz-penumbra, cuya contemplación tranquila estimula visualmente al espectador.

La integración artística fue otro de los objetivos importantes que quiso alcanzar en sus proyectos: una forma de profundizar en el significado de su arquitectura buscando un enriquecimiento mayor de los valores plásticos en la obra. Fundamentalmente se trata de una experiencia interior, espacios caracterizados por unas peculiares sensaciones plásticas que expresan de forma clara y objetiva las motivaciones litúrgicas que guiaron su diseño. Siguiendo esta línea general, la arquitectura, por su proximidad a temas funcionales, poseía la responsabilidad de ser la primera en definir las generalidades y de materializar la estructura en la que tomaban forma los acontecimientos plásticos.

*the annihilation of the modern tradition. The Sacred Hearts church worked as a bridge between the eclectic positioning of his first works and those built from the 60s, those which awakened some positive criticisms at the time. Without a clear theoretical position organising his work as an architect, the diversity of his last works depended on their level of experimentation, on the interpretation of his modernity ideal and on the opportunities achieved for building religious architecture. For Rodolfo García-Pablos, the treated light meant the discovery of a modern language behind a laborious research in the field of sacred architecture. The murkiness unveiling a sculpture, the direct sunlight upon the brick levels, the effects of narrow glass bands in the perception of space and the light sequences diluting the volumes turn space into a fight between light and half-light, and the spectator is stimulated by a quiet contemplation.*

*Another important goal that he wished to achieve with his projects was the artistic integration: a way to deepen the meaning of his architecture looking for a greater richness of the plastic values of the work. It is basically an inner experience; the spaces are characterised by peculiar plastic sensations expressing clearly and objectively the liturgical motivations which have guided their design. Following this guideline, architecture, due to its relation with functional aspects, was responsible for being the first to define generalities and to materialise the structure in which plastic events took shape.*



Complejo parroquial de San Isidoro y San Pedro Claver, Madrid, 1967/68.

*Finally, it must be born in mind that the lesson taught by these churches is not rooted in the specific value of each of those architectural examples, but in considering each of them as a question answered in the subsequent projects; the whole of his religious work can be viewed as a project under development.*

Finalmente, hay que tener en cuenta que la lección de estas iglesias no radica tanto en el valor específico de cada una de estas arquitecturas, como en considerar que cada una de ellas se presenta como una pregunta que se responde en los siguientes proyectos, pensando la totalidad de su obra religiosa como un proyecto en desarrollo.

<sup>1</sup> This selection could be complete with a never-accomplished project of «Maestro Ávila» (Madrid, 1964); the project of the Chagorrichu parish church (Vitoria, 1965), commissioned by Bishop Francisco Peralta Ballabriga; the chapel of the «Padre Piquer» Schools (Madrid, 1968), with some interesting sacred art works disseminated around its space; the chapel of the «Madres Esclavas Adoratrices» school (Córdoba, 1969), with a centred plan; or the circular plan church of the university halls of residence «Manuel Siurot» (Huelva, 1969/71), where geometry becomes the only expressive support.

<sup>2</sup> This church was commissioned by Joaquín Fabra Grifoll, as a consequence of an offering, and it was never built.

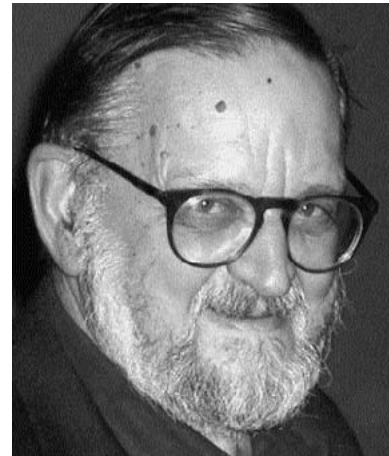
<sup>1</sup> Esta selección podría completarse con el proyecto del aspirantado «Maestro Ávila» (Madrid, 1964), nunca construido; el proyecto de la iglesia parroquial de Chagorrichu (Vitoria, 1965), encargo del obispo Francisco Peralta Ballabriga; la capilla de la escuelas «Padre Piquer» (Madrid, 1968), con interesantes obras de arte sacro diseminadas en su espacio; la capilla del colegio «Madres Esclavas Adoratrices» (Córdoba, 1969), de planta centrada; o la iglesia de planta circular de la residencia universitaria «Manuel Siurot» (Huelva, 1969/71), donde la geometría se convierte en el único soporte expresivo.

<sup>2</sup> Esta iglesia fue un encargo de Joaquín Fabra Grifoll, como consecuencia de una ofrenda, y nunca llegó a construirse.

# La renovación de la arquitectura religiosa en Portugal durante el siglo XX

*The renewal of religious architecture in Portugal during the 20th Century*

MANUEL VIEIRA FERREIRA



El arquitecto portugués Nuno Teotonio Pereira (1922).

El análisis que haré de la renovación de la arquitectura religiosa en Portugal durante el siglo XX es uno de los muchos modos posibles de enfrentarse con este tema. Partiré de un arquitecto, Nuno Teotonio Pereira y de tres obras, tres iglesias que él proyectó. Pienso que es un punto de vista posible, que refleja bien la intención y el fuerte deseo de cambiar la arquitectura religiosa que existía en Portugal, también por ser el primer intento serio que se hizo, digamos, en el ámbito de la segunda modernidad. La primera modernidad, que se desarrolló durante los años veinte y treinta, tiene en Portugal algunos ejemplos de este tipo, pero son pocos. En una segunda oleada, durante los años cuarenta y cincuenta, aparece Nuno Teotonio Pereira, un joven arquitecto que obtiene el título en 1948 y ya en 1949 proyecta un templo que es muy significativo de esta voluntad de cambiar la forma de proyectar y construir iglesias.

Durante el siglo XX, la arquitectura religiosa en Portugal es una continuación de la del siglo XIX. A falta de un estilo definido, se realizan proyectos de iglesias en todos los estilos históricos, como también sucedió aquí, en España, siguiendo un eclecticismo historicista y una imitación servil del pasado, de las iglesias clásicas. Las iglesias proyectadas entre 1910 y 1920 eran todas prácticamente iguales a las iglesias clásicas. En los años treinta hay un intento de incorporar al Movimiento Moderno dos iglesias que coinciden en su advocación a Nuestra Señora de Fátima, tras las apariciones de 1917: una en Oporto, proyectada por el grupo de arquitectos ARS, y otra en Lisboa, diseñada por el arquitecto Porfirio Pardal Monteiro. Estas tentativas no llegaron a buen puerto, tal vez debido a las mentalidades acaso muy atadas al pasado, y posiblemente también a la acción del régimen de Salazar, que desconfiaba de la

*The analysis I intend to make about the renewal of religious architecture in Portugal during the 20th century is one of the many possible ways to tackle that topic. I will start with an architect, Nuno Teotonio Pereira, and three works, three churches that he projected. I think that this is one of the possible viewpoints, since it reflects well the intention and the strong desire to change religious architecture which existed in Portugal. It was also the first serious attempt made, let us say, in the context of the second modernity. The first modernity which evolved in the 20s and 30s in Portugal has some examples of that kind, but just a few. There was a second wave in the 40s and 50s during which Nuno Teotonio Pereira appeared. He was a young architect who graduated in 1948 and projected his first temple in 1949, which greatly signifies that will to change the way in which they project and build churches.*

*During the 20th century, religious architecture in Portugal was a continuation of the 19th century. Lacking a definite style, church projects are made in every historical style, as it happened also here in Spain, following a historical eclecticism and a servile imitation of the past, of the classical churches. The churches built between 1910 and 1920 were all practically the same as classical churches. They tried to incorporate to the Modern Movement in the 30 a couple of churches coinciding in their vocation: Our Lady of Fatima, after the 1917 appearances: the first one in Porto, projected by the ARS architects' group, and the*



*second one in Lisbon, designed by architect Porfírio Pardal Monteiro. These attempts were failed, perhaps due to a frame of mind excessively linked to the past, and also possibly due to the action of the Salazar's regime, which distrusted foreign modern architecture. They feared that architecture and favoured a vernacular one, the national style, the Portuguese style, the so-called New State Architecture, scarcely studied so far: the regime's architecture.*

*Some young and non-conformist architects protested during the 40s in some paper and magazine articles against the situation of Portuguese architecture, and, in particular, of religious architecture, which they call a lie and a masquerade. I was at Teotonio Pereira's workshop last year discussing several episodes of this fight against the architecture of lies and masquerades. Teotonio and an architect friend of his —João Correia Robelo, who died in Canada— published some brochures and paper articles against this lie. What did the lie consist of? It consisted of projecting using modern materials for the classical style: for instance, making arches and domes of armoured concrete. You should not build in the old fashion with modern materials. It is a lie. We should build modern and appropriate shapes with modern materials. Making an arch of armoured concrete and later trying to make it appear as stone is a lie.*

*Nuno Teotonio Pereira —who is still active, thankfully, though quite old— was born in Lisbon in 1922, and he got his diploma at the Lisbon Fine Arts School in 1948. He practised the new attitude which he defended for religious architecture in 1949. He is commissioned a project for the village of Aguas, in Penamacor, in the interior part of the country. He projected a notorious church wishing to remain true to the architectural truth, to the function and to the spirit of Gospel, as well as to the character of the region, both as regards materials—as we shall see—and their integration on site. He was lucky to have been invited to do this church, and also because the church would be financed by a rich family. Thus, he could have more freedom for doing that church, although he also lived and talked with the community. However, it was not the community who paid, it was the family, therefore, the architect had more chances to do what he liked, to practise what he had so often claimed in the papers, in brochures, against traditional architecture.*

*The Movement for the Renewal of Religious Art (MRAR) appeared in the 50s. This movement was established by architects, painters, sculptors and historians. Nuno Teotonio Pereira was part of that group from the very beginning and was also the chairman for several years. The MRAR was active for two decades, the 50s and 60s, and contributed greatly to the renewal of religious*

arquitectura moderna que venía del extranjero. Temía esa arquitectura, prefería una arquitectura vernácula, el estilo nacional, el estilo portugués, que se tradujo en la llamada arquitectura del Estado Novo, todavía poco estudiada: la arquitectura del Régimen.

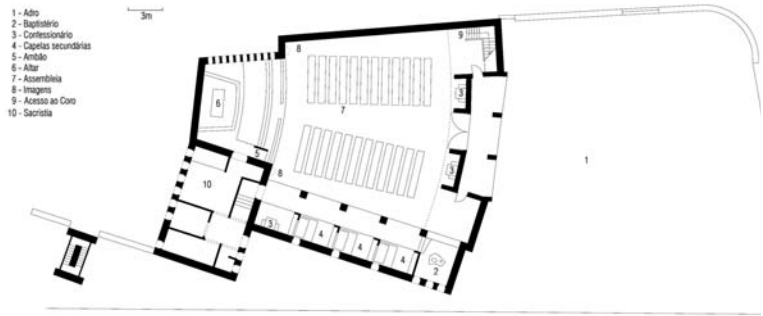
En los años cuarenta, algunos jóvenes arquitectos —siempre inconformistas— protestan en artículos de revistas y periódicos contra la situación de la arquitectura en Portugal, y en particular, de la arquitectura religiosa, que tildan de «mentira y mascarada». Precisamente, el pasado año estuve en el estudio de Teotonio Pereira hablando de diversos episodios de esta lucha contra la arquitectura de la mentira y de la mascarada. Teotonio y un arquitecto amigo suyo —João Correia Robelo, que ya murió, en Canadá— publicaron en algunos folletos y en periódicos textos contra esta mentira. ¿Y en qué consistía esta mentira? En proyectar en el estilo clásico con materiales modernos: por ejemplo, hacer arcos y bóvedas en hormigón armado. Es una mentira. No se debe construir con materiales modernos a la manera antigua. Debemos construir con materiales modernos formas modernas, adecuadas. Hacer un arco en hormigón armado y después hacerlo parecer de piedra era una mentira.

Nuno Teotonio Pereira —felizmente todavía activo, aunque ya bastante mayor— nació en Lisboa en 1922, se diplomó en la Escuela de Bellas Artes de Lisboa en 1948. En 1949 pone en práctica la nueva actitud que defiende para la arquitectura religiosa. Le piden un proyecto para la aldea de Aguas, en Penamacor, en el interior del país. Proyecta una iglesia notable que quiere ser fiel a la verdad arquitectónica, a la función, al espíritu del Evangelio y al carácter de la región, tanto en los materiales —como vamos a ver— como en la integración en el lugar. Tiene suerte de ser invitado para hacer esta iglesia, también por el hecho de que iba a ser costeada por una familia rica. Así, él puede hacer la iglesia con más libertad, aunque también habló y convivió con la comunidad. Pero no era la comunidad la que pagaba: era la familia. Y por tanto, el arquitecto, en cierta forma, tuvo más posibilidades de hacer lo que quería, de poner en práctica aquello que tanto había proclamado en los periódicos, en los panfletos, contra la arquitectura tradicional.

En los años cincuenta surge el Movimiento de Renovación del Arte Religioso (MRAR). Este movimiento fue fundado por arquitectos, pintores, escultores e historiadores. Nuno Teotonio Pereira se incluye en este grupo desde el primer momento y lo preside durante varios años. El MRAR, cuya actividad se desplegó durante dos décadas —los cincuenta y los sesenta—, contribuyó mucho a la renovación de la arquitectura religiosa por las vastas iniciativas que desarrollaba, desde reuniones periódicas de investigación hasta análisis de proyectos de iglesias presentados por sus propios autores: el arquitecto llegaba, presentaba su proyecto, oía las críticas, discutía el proyecto, etc. Hacían también retiros y publicaciones regulares —un boletín, estampas por Navidad por Pascua—, acompañamiento de concursos de nuevas iglesias cuando se lo solicitaban, etc.



Nuno Teotonio Pereira, iglesia parroquial de Aguas, Penamacor, 1949/59.



Nuno Teotonio Pereira, igreja paroquial de Aguas, Penamacor, 1949/59.

architecture thanks to the numerous initiatives it launched, ranging from periodical research meetings to the analysis of church projects presented by its authors: architects would present their projects, listen to the criticisms, discuss the projects, etc. They would also organise trips and regular publications—a newsletter, postcards at Christmas and Easter—together with contests for new churches when it was requested, etc.

Let us analyse the architectural renewal from the already-mentioned perspective: based on three churches from different periods, of the same parish type and by the same author, Nuno Teotonio Pereira.

The first church that I mentioned was the one in Aguas, a pioneer church in the renewal. Then we will take a look at the church of the Sacred Heart of Jesus, also a parish church but with a totally different form: a parish in downtown Lisbon, right next to Avenida da Liberdade, built in 1962 as a statement and confirmation of an already established new architectural reality. Finally, a church in a different context, located in a working-class district in the outskirts of Lisbon: Almada, projected in the late 60s and which continued to be built along the 70s, showing a great concern with the social movement.

The church of Aguas has a very small plan, with the altar, the pulpit, two sculptures—of Our Lady and Jesus Christ—on both sides, two confessional booths plus another one further away, three side altars in three chapels—one of them being the Holy Sacrament chapel—and the baptismal font at the back. The choir is above the entrance, still faithful to tradition, and the sacristy beyond it. You can see

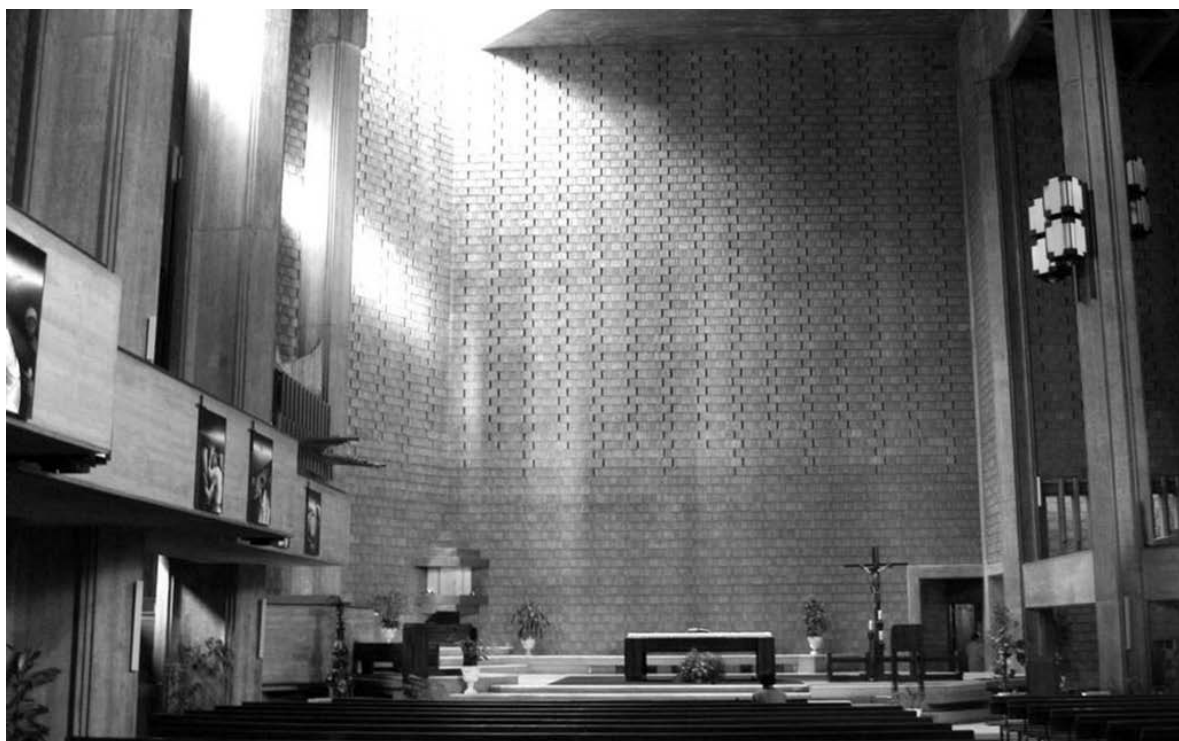
Analicemos ahora la renovación arquitectónica desde la perspectiva que enuncié al principio, partiendo de tres iglesias de periodos diferentes, de la misma tipología parroquial y del mismo autor, Nuno Teotonio Pereira.

La primera iglesia, a la que ya me referí, es la de Aguas, una iglesia pionera de la renovación. Después veremos la iglesia del Sagrado Corazón de Jesús, también parroquial pero con una forma totalmente diversa: una parroquia en el centro de Lisboa, justo al lado de la Avenida da Liberdade, de 1962, afirmación y confirmación de una nueva realidad arquitectónica ya implantada. Finalmente, una iglesia en un contexto diferente, en una villa en crecimiento, una ciudad dormitorio de Lisboa: Almada, proyectada al final de la década de los sesenta y cuya construcción se prolongaría en la década de los setenta, con una gran preocupación por el movimiento social.

La planta de la iglesia de Aguas es muy pequeña, con el altar, el ambón, dos imágenes—de Nuestra Señora y de Jesucristo— a los lados, dos confesionarios y otro más, separado, tres altares laterales en otras tantas capillas—una de ellas la capilla del Santísimo— y al fondo la pila bautismal. Encima de la entrada aparece el coro, todavía fiel a la tradición, y más allá la sacristía. La planta, como pueden ver, presenta una innovación: las líneas convergentes. No era costumbre este tipo de planta en Portugal. Mientras tanto, sigue apareciendo la longitudinalidad de la asamblea.

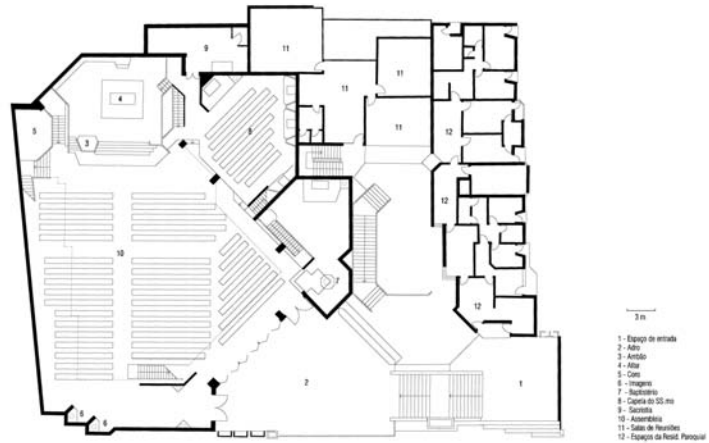
La construcción duró bastantes años y la iglesia se inauguró en 1958 ó 1959. La fachada principal de la iglesia tiene una entrada de luz que ilumina el coro y la nave; una luz controlada. En el primer proyecto, la torre de las campanas estaba en un sitio distinto, pero finalmente el arquitecto decidió hacerla atrás. La cubierta es inclinada para integrarse en el contexto; el granito es el material principal y las capillas laterales tienen entradas de luz por la parte superior de las paredes. El granito también está presente en todo el atrio. Actualmente la iglesia se conserva bastante bien. La entrada de luz





Nuno Teotonio Pereira y Nuno Portas, igreja del Sagrado Corazón de Jesús, Lisboa, 1962/70.





Nuno Teotonio Pereira y Nuno Portas, igreja del Sagrado Corazón de Jesús, Lisboa, 1962/70.

*that there is an innovation in the plan: converging lines. This kind of plan was not usual in Portugal. Meanwhile, the assembly remains longitudinal.*

*It took many years to build it and the church was opened in 1958 or 1959. The church main façade has a light opening throwing light upon the choir and nave, a well-controlled light. In the first project, the belfry was somewhere else but finally, the architect decided to build it at the back. The roof is slanted so as to fit within the context; granite is the main material and the side chapels have light openings at the top of the walls. Granite is also present in the whole atrium. Currently, the church is quite well preserved. The side light opening at the presbytery was carefully studied and argued by the architect in the project descriptive report. The interior provides devotion and privacy; a significant lack of white can be perceived there, as opposed to the natural colours of wood and granite. The back wall is painted in dark red. All of this provides a certain harmony and nobility to the space. Finally, this is a continuity church with a certain degree of innovation.*

*In the case of the Lisbon church, it is made of armoured concrete and has a light opening above the presbytery. A balcony wholly surrounds the nave. The Holy Sacrament chapel is at a lower level, at the priests' demand. There is a mortuary chapel, a conference hall and a wedding chapel which complete the programme. The plot was small and the only one available downtown, therefore a tall building had to be made creating an entrance atrium. Quite a big parish complex saves the considerable slope in the plot. The zenith light falling over the presbytery creates the right*

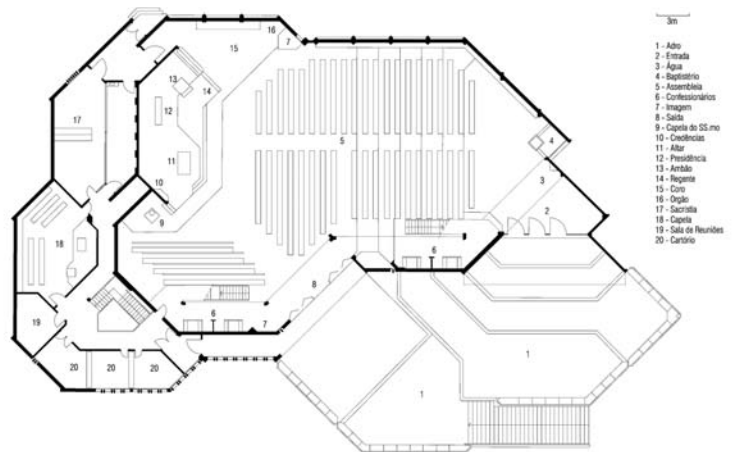
lateral del presbiterio se estudió detenidamente y fue muy argumentada por el arquitecto en la memoria descriptiva del proyecto. El espacio interior ofrece recogimiento e intimidad; se puede percibir en él la significativa ausencia del color blanco, frente a los colores naturales de la madera o del granito. La pared del fondo está pintada de un tono rojo oscuro. Todo ello aporta una cierta armonía y nobleza al espacio. En definitiva, estamos ante una iglesia continuísta pero con alguna innovación.

En el caso de la iglesia de Lisboa, la iglesia está construida en hormigón armado y tiene una entrada de luz sobre el presbiterio. Un balcón rodea completamente la nave. La capilla del Santísimo se encuentra en una cota inferior, por exigencia de los sacerdotes. Una capilla mortuoria, un salón de actos y una capilla para bodas completan el programa. El solar era pequeño, el único disponible en el centro de la ciudad, por lo que hubo que hacer un edificio en altura creando un atrio de entrada. Un complejo parroquial muy grande salva el importante desnivel del solar. La luz cenital que cae sobre el presbiterio crea una atmósfera propicia para el recogimiento, ayudada por el control de las proporciones del espacio. El coro se encuentra en la parte más elevada y vincula el presbiterio con la asamblea. En esta iglesia de 1962 ya está muy presente la renovación litúrgica: el arquitecto la tiene en cuenta y la estudia con mucho cuidado.

La tercera y última iglesia es la de Almada. Es una iglesia diferente, en anfiteatro, con varios niveles (hasta cuatro), donde ya está completamente aplicada la nueva liturgia, con el altar, la sede presidencial, el ambón, etc. muy estudiados. Incluso hay un sitio preciso para el director del coro. La capilla del Santísimo se encuentra en un lateral. También hay una capilla privada, salas de catequesis y un atrio. Hay que destacar el austero hormigón armado de textura muy poderosa, dejado a la vista



Nuno Teotonio Pereira y Luis Almeida Moreira, iglesia parroquial de Almada, 1965/67.



Nuno Teotónio Pereira y Luis Almeida Moreira, igreja parroquial de Almada, 1965/67.

atmosphere for devotion, and this is enhanced by the controlled spatial proportions. The choir is located at the highest level, linking the presbytery to the assembly. The liturgical renewal is quite apparent in this 1962 church: the architect took it into account and studied it carefully.

The third and last church is the one in Almada. This is a different church in amphitheatre, with several levels (four). The new liturgy has been fully implemented and the altar, pulpit, presidential chair, etc. are very carefully placed. There is even a precise seat for the choir conductor. The Holy Sacrament chapel is at one side. There is also a private chapel, catechesis rooms and an atrium. The austere armoured concrete with a very powerful texture must be highlighted, since all its surfaces are exposed. The zenith light openings provide the project with a great spatial unity.

To conclude, we may say that the main contents of the renewal of religious architecture in Portugal signified an intense relation among the cladding construction —something which particularly concerned this architect in his three churches—, the concept of sacred space—which I have tried to study and perceive in so many church documents—, the functions of the various celebration spaces, the techniques and materials used, the formal component and the plastic expression, also desired for the churches.

en todas las superficies. Las entradas de luz cenital aportan una gran unidad espacial al proyecto.

Como conclusión, podemos decir que los principales contenidos de la renovación de la arquitectura religiosa en Portugal pasaron por una intensa relación de la construcción de la piel envolvente —algo que preocupó especialmente a este arquitecto en sus tres iglesias—, el concepto de espacio sagrado —que yo procuré estudiar y percibir en tantos documentos eclesiales—, la función de los diferentes espacios de celebración, los materiales y técnicas utilizadas, el componente formal y la expresión plástica, que también se buscó para las iglesias.

# La capilla de Picote

## *Picote chapel*

PEDRO VASCO FERREIRA



Central Hidroeléctrica do Picote, Miranda do Douro.

«Dios quiere, el hombre sueña, la obra nace», escribió Fernando Pessoa<sup>1</sup>. Y —prosigo yo sus eternas palabras— así se hace Historia.

Tejida con mil hilos de sueño y amor os traigo hoy la historia de un edificio olvidado en el tiempo, perdido más allá de las montañas, que el destino colocó en mi camino y que ahora, orgullosamente, empujo hacia el vuestro. Os hablo de la pequeña capilla de Nuestra Señora de Fátima, construida en el año 1958 en la parroquia de Picote, en Miranda do Douro (Portugal).

Este no es un edificio paradigmático de la arquitectura religiosa portuguesa; no ha influido en generaciones de arquitectos ni fue objeto de estudios y reflexiones. Tampoco fue el resultado de una divagación profunda sobre el tema. Es sólo un pequeño edificio de culto perdido en los confines del mundo rural que la historia dejó escapar en las curvas del tiempo. Pero sigue siendo incomparablemente bello y verdadero hoy, como lo era en el momento en el que fue levantado.

Las convulsiones de la segunda posguerra mundial, que habían sacudido violentamente toda Europa, afectaron sutilmente a Portugal. En una primera fase, el fracaso de los regímenes totalitarios en Alemania y en Italia hacía prever que el regreso de la democracia al país sólo era una cuestión de tiempo. Pero la historia tiene deslices como estos, y la guerra sólo sirvió para llenar las arcas portuguesas y reforzar su posición internacional de país colonizador.

Al comienzo de la década de los años cincuenta del siglo XX, Portugal era un país absolutamente rural, con una economía fundamentada en la agricultura de subsistencia y enormes debilidades en el plano de las infraestructuras y equipamientos. En un intento de darle la vuelta a la situación, se lleva a cabo el I Plan de Fomento, que, en esencia, comprendía una serie de obras públicas orientadas a satisfacer las necesidades de la industria en

*«Deus quer, o homem sonha, a obra nasce» (God wants, men dream, the work is done), wrote Fernando Pessoa<sup>1</sup>. And, following his eternal words, that is how history is made.*

*I would like to bring before you today a story woven with a thousand threads of dreams and love, of a forgotten building lost beyond the mountains and placed in the midst of my path by destiny and which I am now proudly showing you. I am referring to the small chapel of Our Lady of Fatima, built in 1958 in the parish of Picote in Miranda do Douro (Portugal).*

*This building is not a paradigm of Portuguese religious architecture; it has not influenced several generations of architects and it was never the subject of research and reflection. It wasn't either the result of a deep dissertation on the topic. It is only a tiny place of worship lost in the middle of the rural world forsaken by history along the waves of time. However, it remains as incredibly beautiful and true today as it was at the time when it was erected.*

*Portugal was subtly impacted by the convulsions shaking Europe during the post-war era after the IIWW. In the first stage, the failure of totalitarian regimes in Germany and Italy led some to believe that the country's return to democracy was a matter of time. But history sometimes makes mistakes, and thus, the war just contributed to filling up the Portuguese treasury, reinforcing its position as colonising power.*

*In the early 50s of the 20th century, Portugal was a completely rural country with an economy based on a subsistence agriculture and huge weaknesses as regards infrastructures and*



equipment. The I Promotion Plan was launched so as to turn the tide. Essentially, this plan consisted of a series of public works aimed at fulfilling the needs of the industry as regards roads and energy independence. The hydroelectric plant of Picote, by the River Douro, was planned and built within this context.

Picote is a small village surrounded by the equally small town council of Miranda do Douro, located at the North in the interior country. During the 50s, it was an arid region, almost deserted and lacking means and equipment. It was more than a 12 hour drive from Lisbon, following curvy roads abruptly carved in ridges and valleys. It was inaccessible in winter and absolutely scorching in summer. Building such an infrastructure as the hydroelectric plant required a huge effort of means and workforce. It was necessary to provide Picote with facilities capable of hosting around 5000 workers for a period of several years. That is how the residential complex was built next to the Picote dam.

A multidisciplinary team consisting of young architects, painters and sculptors inebriated by the perfume of Brasília, Pampulha and a new Europe reborn from its ashes took several years to work isolated from the world for creating one of the most eloquent and vibrant architectural sets ever built in Portugal. Electric power, the vital symbol of a developing society, was the generating principle of an architecture which carried the futurist message beyond the urban reality, building a new centre with the naivety that characterises youth, full of hope and modernity intentions, with life rushing through their veins. This was the second generation of modern architects wishing to conquer the country from the inside, shouting out loud: «Our buildings are different from the past ones, since we live in a different world!».

The Picote residential complex urban plan consists of a hotel, a shopping centre, a school, several types of dwellings, some temporary and some permanent ones, a recreational area and a chapel. Materials such as glass, armoured concrete, granite and wood are mixed up in a skilful compromise. That is how a new land was designed, in the interior of the old one yet so detached from it.

The small chapel of Our Lady of Fatima, built in 1958, was the degree project of architect Manuel Nunes de Almeida and it welcomes those who on intent or by chance come to the hydroelectric complex. The rigorous and frantic rhythm of the porticoed structure is the one defining the building and capturing glances. Actually, we are dazzled by the re-invention of a classical temple. The portico, the peristyle, the cella, all of this joined

lo que se refiere a vías de comunicación y autonomía energética. En este contexto se proyecta y se construye la central hidroeléctrica de Picote, implantada en el río Duero.

Picote es una pequeña aldea rodeada por el igualmente reducido ayuntamiento de Miranda do Douro, localizado en el interior norte del país. En la década de los años cincuenta era una región árida, casi despoblada, desprovista de medios y equipamientos, desde la cual Lisboa estaba a más de doce horas de viaje por caminos sinuosos, bruscamente tallados entre sierras y valles. Inaccesible en invierno y absolutamente abrasadora en verano. Llevar a cabo la construcción de una iniciativa de la magnitud de una central hidroeléctrica obligaba a una gran concentración de medios y de mano de obra, que en Picote implicó la creación de dotaciones capaces de albergar durante varios años cerca de cinco mil trabajadores. Así fue construido, en paralelo al embalse, el complejo habitacional de Picote.

Embriagados por el perfume de Brasília, Pampulha y de una nueva Europa renacida de sus cenizas, un equipo pluridisciplinar de jóvenes arquitectos, pintores y escultores trabajarían durante años alejados del mundo en la creación de uno de los más elocuentes y vibrantes conjuntos arquitectónicos jamás construidos en Portugal. La energía eléctrica, símbolo vital de la sociedad en desarrollo, fue el principio generador de una arquitectura que transportó el mensaje futurista más allá de la realidad urbana, construyendo con la ingenuidad típica de la juventud nuevas centralidades llenas de esperanza y de pretensiones de modernidad, con la vida corriendo por sus venas. Era la segunda generación de arquitectos modernos, que querían conquistar el país desde dentro, gritando alto: «¡Nuestros edificios son diferentes a los del pasado, pues vivimos en un mundo diferente!».

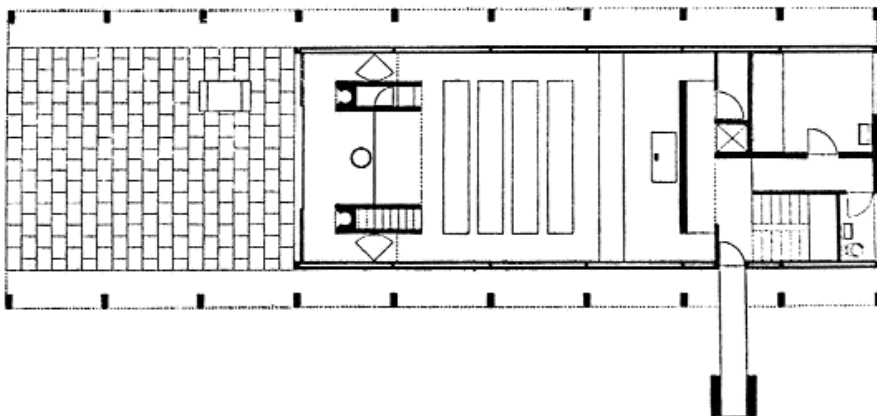
Un hotel, un centro comercial, una escuela, viviendas de varios tipos, permanentes y temporales, una zona recreativa y una capilla componen el plan urbanístico del complejo habitacional de Picote. En un hábil juego de compromisos se mezclan el vidrio, el hormigón armado, el granito y la madera. Así se diseña un nuevo país, tan dentro del viejo y simultáneamente tan alejado.

Construida en el año 1958, la pequeña capilla de Nuestra Señora de Fátima —proyecto fin de carrera del arquitecto Manuel Nunes de Almeida— recibe a los que intencionadamente o por casualidad llegan al complejo hidroeléctrico. Desde luego, es el ritmo simultáneamente riguroso y frenético de la estructura porticada que define el edificio lo que atrapa la mirada. En el fondo, es la reinención de un templo clásico lo que nos deslumbra. El pórtico, el peristilo, la «cella», todo conjugado en una contemporaneidad conmovedora, que se eleva, marcando de forma dramática el paisaje. El edificio se implanta sobre una orientación este-oeste y perpendicular al viario contiguo, evidenciándose así en el cielo inhóspito de las sierras que lo abrazan.

Era propósito inicial de este proyecto la creación de un templo que debería servir a la nueva comunidad surgida de la construcción de la presa, teniendo en cuenta que durante el momento de máxima actividad de



Manuel Nunes de Almeida, Capilla de Nuestra Señora de Fátima, Central Hidroeléctrica de Picote, Miranda do Douro (Portugal), 1956/58.



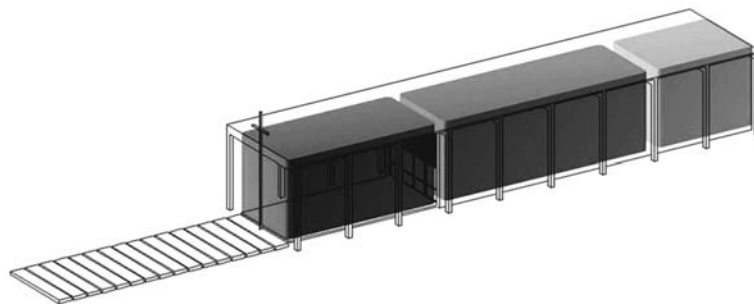
to a moving contemporary character and rising dramatically over the landscape. The building follows an East-West orientation, perpendicularly to the neighbouring road, thus showing itself among the inhospitable ridges surrounding it.

The initial purpose of this project was the creation of a temple which should serve the new community originated from the building of the dam. It should be born in mind that there were ca. 5000 inhabitants during the peak of activity, while the number was later reduced to 250. Bearing in mind the combination of all these factors and imbued by Mies's functionalist spirit—as much appreciated then as it is now—Nunes de Almeida found the desired spatial elasticity in the articulation of three different spaces: an open porticoed space, a nave and an area with various rooms. All of that was united under the same roof. The architect allowed the faithful different ways of appropriation of the temple, as well as of God's gift, associating the Greek temple principles to the Christian one.

Access to God's house is made through a horizontal pavement of armoured concrete which provides a monumental scale—being scarcely leant on the ground—to the small building and, simultaneously, challenges the entrance to the building. The shed is at the entrance and has a double function: apart from the usual social activities before and after the ceremony—working somehow as a filter or bridge between the profane world and the sacred one—it is used as the nave's natural extension. It can host a considerable number of believers who would otherwise have to follow celebrations outside the building.

Inside, two symmetric volumes of exposed concrete shape the space, defining an antechamber which evolves on the choir balcony and has a reduced support and subtle lighting, getting the believers ready for the liturgy. There is another narthex which stages the relinquishing of the human world and the arrival to God's house. Both concrete volumes, beyond the simple spatial definition, possess very specific functions and with some practical purposes inside the complex. The right one hides the staircase for accessing the choir balcony, a simple design object as it is mandatory in this architecture, made of wood and supported by iron corner units, but not devoid of beauty. On the contrary, this element incites curiosity with regard to the apparently obvious interior, offering at the same time an unexpected scale to such a small space.

The left volume has a double function: the baptistery and the confessional box which, according to the author, are two elements always difficult to place in contemporary religious architecture. This double

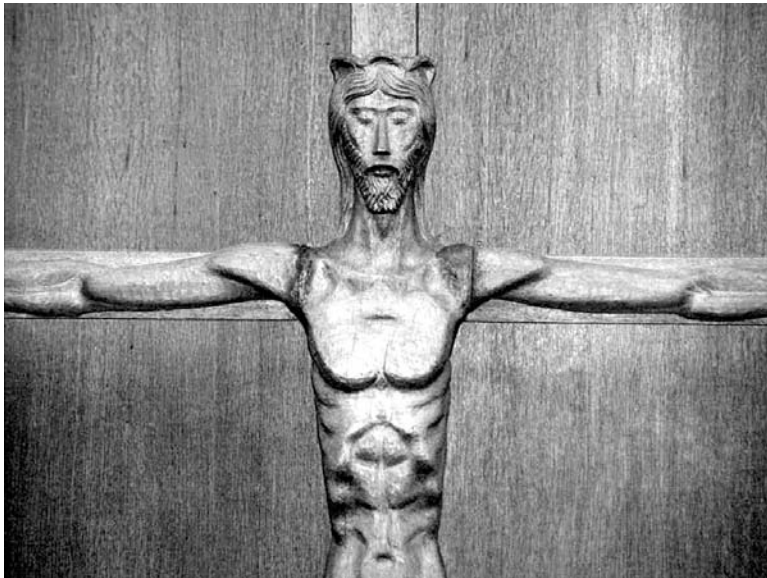


Capilla de Picote. Estudio volumétrico (axonometría de Pedro Vasco Ferreira).

la obra existiría un universo de cinco mil habitantes, el cual, más tarde, se vería reducido a doscientos cincuenta. Atendiendo a la conjunción de todos estos factores e imbuido del espíritu funcionalista miesiano—tan apreciado hoy como en aquella época—, Nunes de Almeida encuentra la deseada elasticidad espacial en la articulación de tres espacios distintos: un espacio abierto porticado, una nave y una zona de dependencias varias. Todo ello unificado por la misma cubierta. Asociando los principios del templo griego al templo cristiano, el arquitecto posibilita a los fieles distintas formas de apropiación del espacio, así como de la dádiva divina.

El acceso a la casa de Dios se realiza a través de un pavimento horizontal de hormigón armado que, apenas posado sobre el terreno, aporta una escala monumental a la pequeña construcción, desafiando inconscientemente a la entrada del edificio. Nos recibe el cobertizo, que como ya se ha dicho cumple una doble función: además de las actividades que le son características de socialización antes y después de la ceremonia—siendo de alguna forma el filtro o el puente de separación entre el mundo profano y el mundo sagrado—, se utiliza como prolongación natural de la nave, pudiendo acoger un importante número de fieles que, de otra forma, asistirían a las celebraciones desde fuera del edificio.

En el interior, dos volúmenes simétricos de hormigón visto moldean el espacio, definiendo una antecámara que, desarrollándose sobre el balcón del coro, posee un apoyo reducido y una luz tenue, preparándonos para la liturgia. Y un nuevo nártex, que aquí escenifica el abandono del mundo de los hombres y la llegada a la casa del Señor. Los dos volúmenes en hormigón, más allá de la simple definición del espacio, poseen funciones muy particulares y con objetivos prácticos dentro del conjunto. El de la derecha esconde la escalera de acceso al balcón del coro, un objeto de diseño simple como es preceptivo en esta arquitectura, realizado en madera

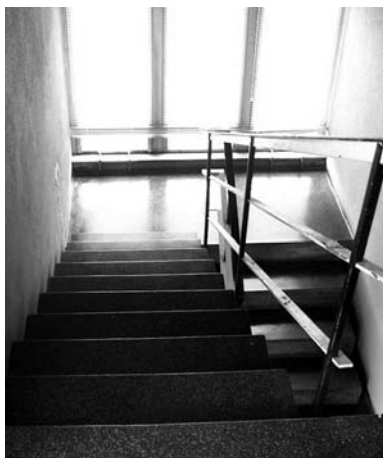


Salvador Barata Foyo, Cristo crucificado.



Capilla de Picote. La nave, con el baptisterio a la izquierda y el presbiterio al fondo.





Escaleras de acceso a las dependencias superiores.



Capilla de Picote. El atrio.

*function causes a confusing volume which alters the almost mathematical seriousness of the set. First, it opens in two parts, allowing the integration of the baptistery. This is a highly organic granite mass taking us to the rocky outdoors and to another architecture with reference to a universe of vernacular memories. The confessional box, turned towards the nave, has a design contextualised in the epoch, with some pop references, where the black leather cushion evokes other eventually richer programmes and realities.*

*The nave is nothing but a parallelepiped container of glazed glass which is geometrically pierced by the structure of the outer portico. On the contrary to what happens in chronologically similar buildings with a similar programme, there are no spatial variations or games, there are no niches or regrown materials, there is only light. The primary element has been wisely used and provides this space with its characteristic spiritual and architectural grandeur, in spite of its small size. Anyhow, this phenomenon is difficult to explain, given that lighting is rather basic. There are rows of windows separating the wall from the ceiling tiles and which cause light to expand in a quite homogeneous way through the inside. This recalls Manueline architecture as regards the elasticity of its spaces. There is a big skylight breaking that quietness and piercing the cover above the altar, thus introducing something divine in the nave. Calmness, quietness, inner peace, the pale refection of the eternal light of God's grace, are obvious presences in this space.*

*The presbytery is at the end of the nave. Being modified after the Council, it is reduced to a small*

soportada por cantoneras de hierro, pero que no por eso pierde belleza. Por el contrario, resulta un elemento que aviva la curiosidad en relación a un interior aparentemente obvio, ofreciendo simultáneamente una escala inesperada a un espacio de tan reducidas dimensiones.

El volumen de la izquierda comporta una doble función: el baptisterio y el confesionario, elementos que según el autor siempre tienen una difícil ubicación en la arquitectura religiosa contemporánea. Esta doble función genera un volumen desconcertante que altera la seriedad casi matemática del conjunto. Primero se abre en dos partes, posibilitando la inclusión del baptisterio, una gran masa de granito altamente orgánica que nos transporta al exterior rocoso y hacia otra arquitectura con referencias en un universo de memorias vernáculas. El confesionario, vuelto hacia la nave, posee un diseño contextualizado en la época, de referencias «pop», donde el negro del cuero almohadillado evoca realidades y programas eventualmente más ricos.

La nave no es más que un contenedor paralelepédico de ladrillo vidriado, geométricamente rasgado por la estructura del pórtico exterior. Aquí, y al contrario de lo que ocurre en edificios cronológica y programáticamente semejantes, no hay variaciones ni juegos espaciales, no hay recrecidos ni nichos: hay simplemente luz. El elemento primero que, sabiamente utilizado, confiere a este espacio la grandiosidad espiritual y arquitectónica que lo caracteriza, a pesar de su pequeña dimensión.

Con todo, no es fácil explicar este fenómeno, ya que la iluminación se realiza de forma bastante elemental. Ventanas corridas, que separan la pared de la losa del techo, hacen que la luz se difunda de manera bastante homogénea por todo el interior, recordando la arquitectura manuelina en la elasticidad de sus espacios. Quebrando esta calma, una gran claraboya perfora la cubierta sobre el altar e introduce algo divino en la nave. La

calma, el reposo, la paz interior, el reflejo pálido de la luz eterna de la gracia de Dios, son presencias evidentes en este espacio.

Al final de la nave, el presbiterio. Alterado tras el concilio, se reduce a una pequeña plataforma que eleva el altar, y a un plano de madera que cierra la nave y sirve de fondo a un magnífico crucifijo del escultor Barata Feyo.

Surgen, por último, en esta descripción programática, las dependencias: sacristía, sala de catequesis, almacenes y aseos, distribuidas en dos pisos donde todo se desenvuelve de forma simétrica, manteniendo el mismo principio constructivo de la nave. A la derecha, la escalera, un objeto leve que se despegas de las paredes que la envuelven. En el eje, las instalaciones sanitarias, y a la izquierda la sacristía. En el piso superior, la sala de catequesis.

Recorriendo la modesta capilla de Picote, nos invade la idea de que este lugar no es exclusivamente humano. Incluso huyendo de la espiritualidad de la línea curva y del orden divino que ella transmite, incluso sin acudir a subterfugios formales de carácter expresionista, carga vigorosa en sus hombros delicados los tres pilares del Evangelio: verdad, pobreza y paz, haciéndonos acreditar que el milagro no está en los grandes hechos y actos, sino en el simple gesto humano cuando éste es soñador, honesto y verdadero.

A mí, sólo me queda, en silencio, agradecer a los creadores de esta obra haberme permitido conocerla, y ahora, divulgarla.

*platform raising the altar and to a wooden plan closing the nave and used as a backdrop for a wonderful cross by sculptor Barata Feyo.*

*The rooms finally appear in this programme description: the sacristy, the catechesis room, storehouses and toilettes, all of them distributed in two floors in a symmetrical manner, thus maintaining the constructive principle of the nave. The staircase is on the right, a light object detached from the enveloping walls. The toilettes are on the axis and the sacristy is on the left. The catechesis room is located in the upper floor.*

*If you walk through the humble Picote chapel, you believe that this is not just a human space. Even if you run away from the spirituality of the curve and the divine order it conveys; even if you do not resort to formal subterfuges of an expressionist nature, the chapel bears on its delicate shoulders the three pillars of the Gospel: truth, poverty and peace, making us believe that miracles do not lie in the big facts and actions, but in a simple human gesture, provided that it is dreaming, honest and true.*

*I would just like to thank, silently, the creators of that work for allowing me to know it and disseminate it.*

<sup>1</sup> «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce» («Poemas completos de Alberto Caeiro». Edición en castellano: Verdehalago, México, 2006).

<sup>1</sup> «Deus quer, o homem sonha, a obra nasce» («Poemas completos de Alberto Caeiro». Spanish edition: Verdehalago, Mexico, 2006).



Capilla de Picote. Estado actual.

# Torreciudad: la belleza que acerca a Dios

*Torreciudad: the beauty bringing closer to God*

MARTÍN IBARRA BENLLOCH



Imagen de la Virgen Negra de Torreciudad (s. XI).

*«Interroga a la belleza de la tierra, interroga a la belleza del mar, interroga a la belleza del aire que se dilata y se difunde, interroga a la belleza del cielo... Interroga a todas estas realidades. Todas te responden: —Ve, nosotras somos bellas. Su belleza es una profesión ('confessio'). Estas bellezas sujetas a cambio, ¿quién las ha hecho sino la Suma Belleza ('Pulcher') no sujeto a cambio?»*  
(San Agustín de Hipona, Sermones, 241, 2)

La vía de la belleza acerca a Dios. Eso es algo sobre lo que muchos han escrito a lo largo de los siglos, y muchos más lo han experimentado en sus vidas.

El «Catecismo de la Iglesia Católica», al hablar sobre el arte sacro, dice: «El arte sacro es verdadero y bello cuando corresponde por su forma a su vocación propia: evocar y glorificar, en la fe y la adoración, el Misterio trascendente de Dios, Belleza sobreeminente e invisible de Verdad y de Amor, manifestado en Cristo, 'Resplandor de su gloria e Impronta de su esencia' (Hb 1, 3), en quien 'reside toda la Plenitud de la Divinidad corporalmente' (Col 2,9), belleza espiritual reflejada en la Santísima Virgen Madre de Dios, en los Ángeles y los Santos. El arte sacro verdadero lleva al hombre a la adoración, a la oración y al amor de Dios Creador y Salvador, Santo y Santificador»<sup>1</sup>.

En esta comunicación voy a tratar sobre el santuario de Torreciudad (Huesca, España), inaugurado en julio de 1975. La belleza del paisaje, de la construcción o de la escultura, la limpieza del recinto y lo cuidado de la liturgia, así como la música del órgano, impresionan hondamente al visitante y al peregrino. Todo esto contribuye a que muchos visitantes se conviertan en peregrinos y acaben teniendo una experiencia personal de Dios.

*«Ask the beauty of the Earth, ask the beauty of the sea, ask the beauty of the air expanding and dilating, ask the beauty of the sky... Ask each of these realities. They will all answer: Go, we are beautiful. Their beauty is a profession (confessio). These beauties subject to change, who made them but the Utter Beauty (Pulcher) which is not subject to change?»*  
(Saint Augustine of Hipona, Sermons, 241, 2)

*The path of beauty leads to God. Many authors have written about it for centuries, and many more have experienced it in their lives. The Catechism of the Catholic Church, referring to sacred art, says: «Sacred art is true and beautiful when its shape corresponds to its own call: evoking and glorifying, in faith and worship, God's transcendent Mystery, overwhelming and invisible Beauty of Truth and Love, manifested in Christ, the Radiance of his glory and exact representation of his being» (Hb 1,3), "For in Christ all the fullness of the Deity lives in bodily form" (Col 2,9); a spiritual beauty portrayed in the Holy Virgin Mother of God, in Angels and the Saints. True sacred art leads men to worship, to prayer and to the love of God, the Creator, Saviour, Saint and Sanctifier»<sup>1</sup>.*

*This paper will deal with the Torreciudad shrine (Huesca, España), opened in July 1975. The beauty of the landscape, the building or the sculpture, the cleanliness of the facilities and the care given to the liturgy, as well as the organ music, deeply impress visitors and pilgrims. All this contributes to the conversion of many visitors into pilgrims and their eventual personal experience of God.*



### Natural environment and construction

*Torreciudad is located at the municipality of Secastilla, in the Ribagorza region, province of Huesca. It is at a transition area between the outer ridges of the Pre-Pyrenees and the Somontano of Barbastro. For building the new shrine, the Torreciudad Trust told the architect Heliodoro Dols to make some buildings integrated in the landscape and which respected it. They wished to escape the predominant excess of the times, after the Modern Movement crisis, and the tourist folk resort.*

*Given that Torreciudad is in Aragón, he should make a vernacular architecture, with its own materials. The architect recalls: «The buildings there combine the stone and brick techniques: a big base of sandstone or granite, the upper parts in brick with lintel balconies and upper loggia, and brick arches of solemn but reduced dimensions. Having overcome the problem of finding the right classical materials, this seemed to be a role model. The purpose was to make explicit the greater complexity of current life in textures, details and volumes, so that it was apparent that it was a 20th century building. When trying to avoid the excesses of the current international architecture, in the form of curtain walls and the abundance of new materials, so as not to break up completely with the past, I found myself in the foyer of prologue of a certain architecture which receives the generic denomination of post-modern, and it comprises the released desire for harmony, order and tradition, through its respect for cultured popular architecture and classical orders»<sup>2</sup>.*

*The interior of the shrine has some apparent projections which follow Fibonacci's law. The brick covers the concrete and alternates with alabaster in some stretches, in order to facilitate aeration and lighting. The presbytery is very wide and raised so as to allow a good visibility from any part of the church. The altarpiece is there: every line in the sanctuary converges there. As soon as visitors walk in, they see it and feel impressed<sup>3</sup>.*

*The beauty of the landscape and the shrine's good adaptation to the surroundings has been expressed repeatedly. I will quote three opinions: one by a journalist, another one by a Monsignor from the Roman Curia and the third one by a papal nuncio. During an interview made in 1995, Pilar Urbano expressed her astonishment at the complex and stated: «I must return, I must disseminate this impressive Somontano. This is much more beautiful than Guadalupe, in Mexico, or Luján, in Argentina, there is no comparison; I have*



Antigua ermita de Torreciudad, con la torre defensiva.

### ENTORNO NATURAL Y CONSTRUCCIÓN

Torreciudad se encuentra en el término municipal de Secastilla, comarca de Ribagorza, provincia de Huesca. Se halla en una zona de transición, entre las sierras exteriores del prepirineo y el somontano de Barbastro. En la construcción del nuevo santuario, el Patronato de Torreciudad indicó al arquitecto Heliodoro Dols que realizara unos edificios que estuvieran integrados en el paisaje, respetándolo. Se deseaba huir de los excesos imperantes en aquel momento, tras la crisis del Movimiento Moderno, y tampoco se deseaba un cartel turístico-folklórico.

Además, al estar Torreciudad en Aragón, debía hacer una arquitectura de la tierra, con los materiales propios. Y recuerda el arquitecto: «Aquí los edificios combinan las técnicas de la piedra y el ladrillo: gran zócalo de sillar arenisco o granítico, partes superiores de ladrillo con balcones adintelados y *loggia* superior, arcos de ladrillo de proporciones solemnes pero reducidas. Superada la dificultad de hallar los materiales clásicos en la forma adecuada, parecía un ejemplo a seguir, siempre manteniendo explícita la mayor complejidad de la vida actual en texturas, detalles y volúmenes, de forma que pudiera traslucirse que se edificaba en el siglo XX. Al pretender evitar los excesos de la vigente arquitectura internacional de los muros cortina y de la profusión de nuevos materiales, con objeto de no romper totalmente con el pasado, me encontré en la antesala o prólogo de cierta arquitectura que, bajo una denominación genérica conocida como postmoderna, encierra el deseo finalmente liberado de armonía, orden y tradición, mediante el respeto de las arquitecturas populares cultas y de los órdenes clásicos»<sup>2</sup>.

El interior del santuario tiene unos vistosos voladizos, que siguen la ley de Fibonacci. El ladrillo reviste el hormigón, y en diferentes tramos se alterna con el alabastro para facilitar la iluminación y la ventilación. El



Heliodoro Dols Morell, Santuario de Nuestra Señora de Torreciudad, El Grado (Huesca), 1963/75.

*never seen anything like this in New York. Torreciudad means a lot; we must disseminate it»<sup>4</sup>. She also believes that «Torreciudad is not just stone and brick. Anything impresses you, the flowers, the cleanliness, the organ, there is an impressive cultural richness, it is a beautiful demonstration of faith, faith was present here, architecture... That is why it is so important to preserve this place from noise, buildings, and shops; so that you can go to life, to the birds, feel the transcendence. You can pray alright in a lift, on the bus, but you can do it better in a beautiful prairie, at a clean temple»<sup>5</sup>.*

*The statements by Monsignor Julián Herránz, secretary of the Pontifical Committee for the Interpretation of Legal Texts, contain an unexpected utterance: «You can see how popular devotion grows, how people are taught to love the Virgin, and how they want to make the most of the visit paid to the Virgin by cleansing the soul with the sacrament of reconciliation. I will say something about Somontano: thyme, rosemary, marjoram, are wonderful herbs. I like to see them as some kind of invisible incense going up from the surroundings of this shrine to Heaven, together with so many prayers from those gathered here»<sup>6</sup>. After his first visit, paid in 1982, the papal nuncio in Spain, Monsignor Antonio Innocenti, said: «It is a magnificent sanctuary, located in a sober landscape and containing a beautiful gem, the Virgin, the highest expression of the Lord's sweetness»<sup>7</sup>.*

*Monsignor Marcello Costalunga, from the Sacred Congregation for Bishops, assessed the complex globally after his visit in September 1982. «My personal impression is one of emotion and gladness after meeting the Virgin, though you need to travel a long road in order to meet her. One finds a very proper atmosphere for meditation and prayer in the midst of these mountains, in this solitude. I would highlight the pilgrims' devotion, the withdrawal, the dignity of the worship, the accompanying organ. All this provides the faithful with a chance to establish a filial dialogue with the Lord and the Virgin»<sup>8</sup>.*

*Artists like the landscape and architecture. Thus spoke Jean Guillou, holder musician of Saint Eustace church in Paris after his visit to the shrine in 1998. He said that he was «fascinated by such a romantic place and by the landscape, with such a modern, beautiful and original architecture, so interesting, one which responds to contemporary spirituality»<sup>9</sup>.*

#### **Mayné's alabaster altarpiece**

*The altarpiece is inspired by the Plateresque-Renaissance ones which are characteristic of*

presbiterio es muy amplio y está sobreelevado para permitir una buena visibilidad desde cualquier punto de la iglesia. Allí se halla el retablo: todas las líneas del santuario convergen en él. Nada más entrar, el visitante lo mira y se siente impactado<sup>3</sup>.

La belleza del paisaje y la adaptación al terreno del santuario han sido puestos de manifiesto numerosísimas veces. Recogeremos tres opiniones, la de una periodista, la de un monseñor de la Curia Romana y la de un nuncio apostólico.

En una entrevista realizada en 1995, Pilar Urbano se mostró sorprendida por todo el conjunto y afirmó: «Tengo que volver, tengo que difundir este Somontano imponente. Esto es mucho más bonito que Guadalupe, en México, o Luján, en Argentina, no se puede comparar, no he visto en Nueva York nada como esto. Torreciudad es mucho Torreciudad, hay que difundirlo»<sup>4</sup>. Piensa también que «Torreciudad no es sólo piedra, ladrillo. Cualquier cosa impresiona, las flores, el detalle de limpieza, el órgano, hay una riqueza cultural impresionante, es una demostración de fe bella, aquí ha habido fe, arte, arquitectura... Por eso es muy importante preservar este lugar de ruidos, de edificaciones, de comercios, para poder ir a la vida, a los pájaros, sentir la trascendencia. Se reza bien en un ascensor, en un autobús, pero mejor en un campo bello, en un templo limpio»<sup>5</sup>.

Las declaraciones de monseñor Julián Herránz, secretario del Comité Pontificio para la Interpretación de Textos Legislativos, contienen una afirmación inesperada: «Se ve cómo la piedad popular crece, cómo se enseña a amar a la Virgen, y cómo se quiere aprovechar esa visita a la Virgen para limpiar el alma con el sacramento de la reconciliación. Diré algo sobre el Somontano: el tomillo, el romero, la mejorana, son hierbas estupendas. Me gusta verlas como una especie de incienso invisible que sube desde alrededor de este santuario al cielo, junto a las oraciones de tantos como llegan aquí»<sup>6</sup>.

Después de su primera visita en 1982, el nuncio apostólico en España, monseñor Antonio Innocenti, dijo: «Es un magnífico santuario, situado en un sobrio paisaje, que contiene una joya preciosa, la Virgen, expresión más alta de la dulzura del Señor»<sup>7</sup>.

Monseñor Marcello Costalunga, de la Sagrada Congregación para los Obispos, hace una valoración de conjunto después de su visita en septiembre de 1982. «Mi impresión personal es de emoción y de alegría al llegar a este encuentro con la Virgen, aunque para encontrarla haya que hacer tanta carretera. En medio de estas montañas, en esta soledad, se encuentra aquí un ambiente muy propicio para la meditación y la oración. Destacaré la devoción de los peregrinos, el recogimiento, la dignidad del culto, el acompañamiento del órgano. Todo esto ofrece al fiel la posibilidad de un coloquio muy filial con el Señor y con la Virgen»<sup>8</sup>.

El paisaje y la arquitectura gustan a los artistas. Así se manifestaba Jean Guillou, músico titular de la iglesia de San Eustaquio de París después de su visita al santuario en 1998, quien se mostró «fascinado por un lugar tan



romántico y por el paisaje, con una arquitectura moderna, bella y original, muy interesante, que responde a la espiritualidad contemporánea»<sup>9</sup>.

## EL RETABLO DE ALABASTRO DE MAYNÉ

El retablo se inspira en los de estilo plateresco renacentista, característicos de Aragón, y llamados retablos-custodia, por tener en el centro un óculo eucarístico con el sagrario. Su ejecución comenzó a finales de 1972 y se terminó en junio de 1975. El retablo mide nueve metros y medio de anchura por catorce metros y medio de altura. El centro del conjunto lo constituye el sagrario, donde está reservado el Santísimo Sacramento. Debajo, el camarín donde se guarda la imagen de la Virgen de Torreciudad, Reina de los Ángeles. Es una talla de madera de álamo, de estilo románico.

Componen el retablo ocho escenas de la vida de la Virgen, que siguen los criterios iconográficos clásicos; el artista se inspiró en algunos escritos del fundador del Opus Dei. Las escenas son las siguientes: los desposorios de la Virgen, la anunciación del arcángel San Gabriel, la visitación de la Virgen a su prima Santa Isabel, la adoración de los pastores, la huida a Egipto, el taller de Nazaret, la crucifixión del Señor y la coronación de la Virgen. El alabastro está policromado con veladuras.

En una entrevista realizada en el año 1995, el escultor del retablo, Juan Mayné, da las claves del mismo: «Haz un retablo que con sólo mirarlo, con entrar en la iglesia, la gente se quede extasiada y con ello sólo ya haga oración»<sup>10</sup>. Mayné recuerda este comentario que le transmitieron de parte de San Josemaría Escrivá cuando comenzaba a trabajar. Ahora afirma que «fue una premisa perfecta, maravillosa, me dio la pauta del retablo. Con cinco palabras, con un pequeño esquema, un mensaje (...) Tengo que conjugar dos cosas: la potencia y la fuerza. ¿Por qué? Porque cuando me enseñaron el proyecto del arquitecto Heliodoro Dols y cómo eran las paredes de esta iglesia y la fuerza con que estaba hecha la fábrica, dije: el retablo tiene que ser muy potente, porque en otro caso quedará absorbido totalmente por la estructura de la iglesia (...) Este retablo es el primero que se ha hecho en la Historia modelado todo entero y a tamaño real»<sup>11</sup>. Cada una de las nueve escenas —las ocho y la del óculo eucarístico— pesan cinco toneladas. De ahí que añadiera de manera gráfica: «Poner cinco toneladas encima de cinco toneladas y cinco toneladas más encima de las otras, es la primera vez que se hace»<sup>12</sup>.

Esta importancia del retablo, cuyas escenas se distinguen perfectamente, ha sido subrayada en múltiples ocasiones. Señalamos la opinión del obispo de Tarbes-Lourdes, Jaques Perrier, con motivo de su visita al santuario en 1998: «Tanto Torreciudad como La Salette están muy centrados en un aspecto. Por ejemplo, en este santuario del Alto Aragón, el retablo ocupa un lugar muy central. Su arte nos invita a hacer la oración contemplándolo, con las diferentes escenas de la vida de la Virgen. Tiene una unidad de estilo, al ser edificado de una sola vez en pocos años, y una unidad con lo que es el espíritu del Opus Dei»<sup>13</sup>.



Santuario de Torreciudad. Altar al aire libre para las celebraciones litúrgicas en la explanada.

*Aragón, so-called monstrance-altarpieces, since they contain a Eucharist oculum with the monstrance. Its construction started at the end of 1972 and was completed in June 1975. The altarpiece measured 9.5 m in width and 14.5 m in height. The tabernacle is at the core of the piece, containing the Holy Sacrament. The locker containing the sculpture of the Virgin of Torreciudad, Queen of Angels, is beneath it. It is made of poplar wood in Romanesque style. The altarpiece consists of 8 scenes from the Virgin's life, following classical iconographic criteria. The artist was inspired by some writings of the Opus Dei founder. The scenes are the following ones: the Virgin's nuptials, Angel Saint Gabriel's annunciation, the Virgin's visit to cousin Saint Isabelle, the shepherds adoration, the flight to Egypt, the Nazareth workshop, the Lord's crucifixion and the Virgin's crowning. The alabaster is polychromatic with transparent lacquer. Juan Mayné, the sculptor of the altarpiece, gave the keys during an interview in 1995: «Make such an altarpiece that people will be overwhelmed as soon as they walk into the church, and will only pray»<sup>10</sup>. Mayné recalls that comment he heard on behalf of Saint Josemaría Escrivá when he started his work. Now he says that «it was a perfect principle, a wonderful one, it gave me the key to the altarpiece. With just five words, with a little draft, a message (...) I must combine two things: strength and force. Why? Because when I was shown the project by architect Heliodoro Dols and how the church walls were and the*



strength used to make the manufacture, I said: the altarpiece has to be very powerful or it will be totally absorbed by the church structure (...) This was the first altarpiece made in history all modelled and in real size»<sup>11</sup>. Each of the 9 scenes- 8 plus the one in the Eucharist oculus-weighs 5 tons. That is why he graphically explained that: «Placing 5 mT upon 5 mT plus 5 more tons upon them has never been done before»<sup>12</sup>.

The relevance of the altarpiece, which scenes can be perfectly detected, was underlined many times. We may quote the opinion of the bishop of Tarbes-Lourdes, Jaques Perrier, on the occasion of his visit to the shrine in 1998: «Both Torreciudad and La Salette focus very much on one aspect. For instance, the altarpiece occupies a very central position at the Alto Aragón sanctuary. Its art invites us to pray while we watch the various scenes from the Virgin's life. It has a single style, since it was built at once for a few years, as well as unity with the *Opus Dei* spirit»<sup>13</sup>.

The Dutch organ player Piet Kee highlighted the huge size of the Torreciudad organ, with three manual keyboards and over 4000 pipes. «It is very interesting —he said— to consider the temple's magnificent architecture and how everything is oriented towards the altar»<sup>14</sup>.

#### The pipe organ

According to the «Sacrosanctum Concilium» Constitution: «The pipe organ is highly appreciated in the Latin church, since it is a traditional music instrument which sound may provide a notorious splendour to church ceremonies and powerfully raise the souls to God and the heavenly realities»<sup>15</sup>.

There are two organs in the sanctuary: the big gallery organ with three manual keyboards and pedals, and a choir organ with a single manual keyboard and pedals. The second one has its own console in the choir next to the presbytery, while the general console is placed at the side gallery close to the presbytery, allowing playing both organs at the same time or individually by means of a manual quarter controlling the choir organ. Therefore, both organs integrate a set of four keyboards and pedals, composed of several bodies, each of them could be considered as an autonomous instrument.

The organ by Gabriel Blancafort is composed of 4.072 organ pipes plus 25 tubular bells (from G to g'). Among them, 565 belong to the choir organ and 3507 to the bigger one. Usually, the organ players accompany the Holy Mass at weekends, as well as the exhibition and blessing of the Holy Sacrament which takes place every Saturday and Sunday at 5 pm, all year round.



Santuario de Torreciudad. Atrio de acceso a la iglesia con las características columnas fungiformes.

El organista holandés Piet Kee destacó la gran magnitud del órgano de Torreciudad, con tres teclados manuales y más de cuatro mil tubos. «Es muy interesante —dijo— considerar la magnífica arquitectura del templo y cómo está todo centrado y orientado hacia el altar»<sup>14</sup>.

#### EL ÓRGANO DE TUBOS

Dice la constitución «Sacrosanctum Concilium»: «Téngase en gran estima en la Iglesia latina el órgano de tubos, como instrumento musical tradicional, cuyo sonido puede aportar un esplendor notable a las ceremonias eclesiales y levantar poderosamente las almas hacia Dios hacia las realidades celestiales»<sup>15</sup>.

El santuario cuenta con dos órganos: el gran órgano de tribuna con tres teclados manuales y pedalero, y un órgano de coro de un solo teclado manual y pedalero. El segundo tiene su propia consola en el coro contiguo al presbiterio, mientras que la consola general situada en la tribuna lateral cercana al presbiterio, permite tocar ambos órganos a la vez o de forma independiente, mediante un cuarto manual que controla el órgano de coro. Así pues, el conjunto de ambos órganos forma un instrumento de cuatro teclados y pedalero, compuesto de distintos cuerpos, cada uno de los cuales podría considerarse como un instrumento autónomo.

El órgano, obra de Gabriel Blancafort, se compone de 4.072 tubos de órgano, más veinticinco campanas tubulares (de G a g'). De ellos, 565 pertenecen al órgano de coro y 3.507 al mayor. De ordinario, las organistas acompañan la Santa Misa el fin de semana, así como la exposición y bendición del Santísimo que tiene lugar todos los sábados y domingos del año a las 17 horas. También acompañan las peregrinaciones que acuden con alguna imagen de la Virgen, o la de las que lo solicitan, así como las bodas y las ceremonias litúrgicas que se celebran en el santuario de



Joan Mayné i Torràs, San Josemaría Escrivá, 1994.

manera solemne: Semana Santa, ordenación de diáconos y sacerdotes, Jornada Mariana de la Familia, etc.

Son tradicionales el concierto de Navidad y la actuación de agrupaciones corales en el mes de mayo. Pero lo más llamativo es, sin duda, el Ciclo Internacional de Música que se celebra en el mes de agosto. A una belleza sin igual por su forma y por la arquitectura del santuario, se une una acústica casi perfecta.

La organista Montserrat Torrent tuvo ocasión de participar en el Ciclo Internacional de Órgano de Torreciudad en 1995, fecha en que, con motivo del vigésimo aniversario de la inauguración del santuario, comenzaba este ciclo internacional su primera edición. Era la primera vez que Torrent visitaba el santuario, y calificó el órgano como «grandioso, muy valioso e insólito, con un sonido muy bonito que tiene todas las posibilidades»<sup>16</sup>. Añadió que «sólo en catedrales de Alemania he encontrado órganos de este tipo, un órgano de setenta juegos y cuatro teclados es insólito, lo normal son treinta o cuarenta juegos. Encontrarse esto es muy raro en España»<sup>17</sup>.

El 7 de julio de 2000 se celebró el vigesimoquinto aniversario de su inauguración. Se hizo con un concierto del Orfeón Donostiarra el sábado día 8, y la Santa Misa con participación del mismo Orfeón el domingo día 9. La asistencia fue multitudinaria en ambas ocasiones, motivadas tanto por la devoción como por la calidad musical del Orfeón. La prensa vasca se hizo eco de este acontecimiento, en un artículo titulado «Emoción y religiosidad». Veamos cómo comienza: «El sábado, ante el impresionante retablo mayor de alabastro, firmado por Juan Mayné, el Donostiarra interpretó el *Réquiem*, de Fauré, como obra principal, y ayer, en la liturgia eucarística, la *Misa de la Coronación*, de Mozart. El sábado, a las ocho,

*They also accompany the pilgrimages carrying some sculpture of the Virgin or those which so request, as well as weddings and liturgical ceremonies solemnly held at the sanctuary: Easter, ordination of priests and deacons, Virgin Mary's Family Day, etc.*

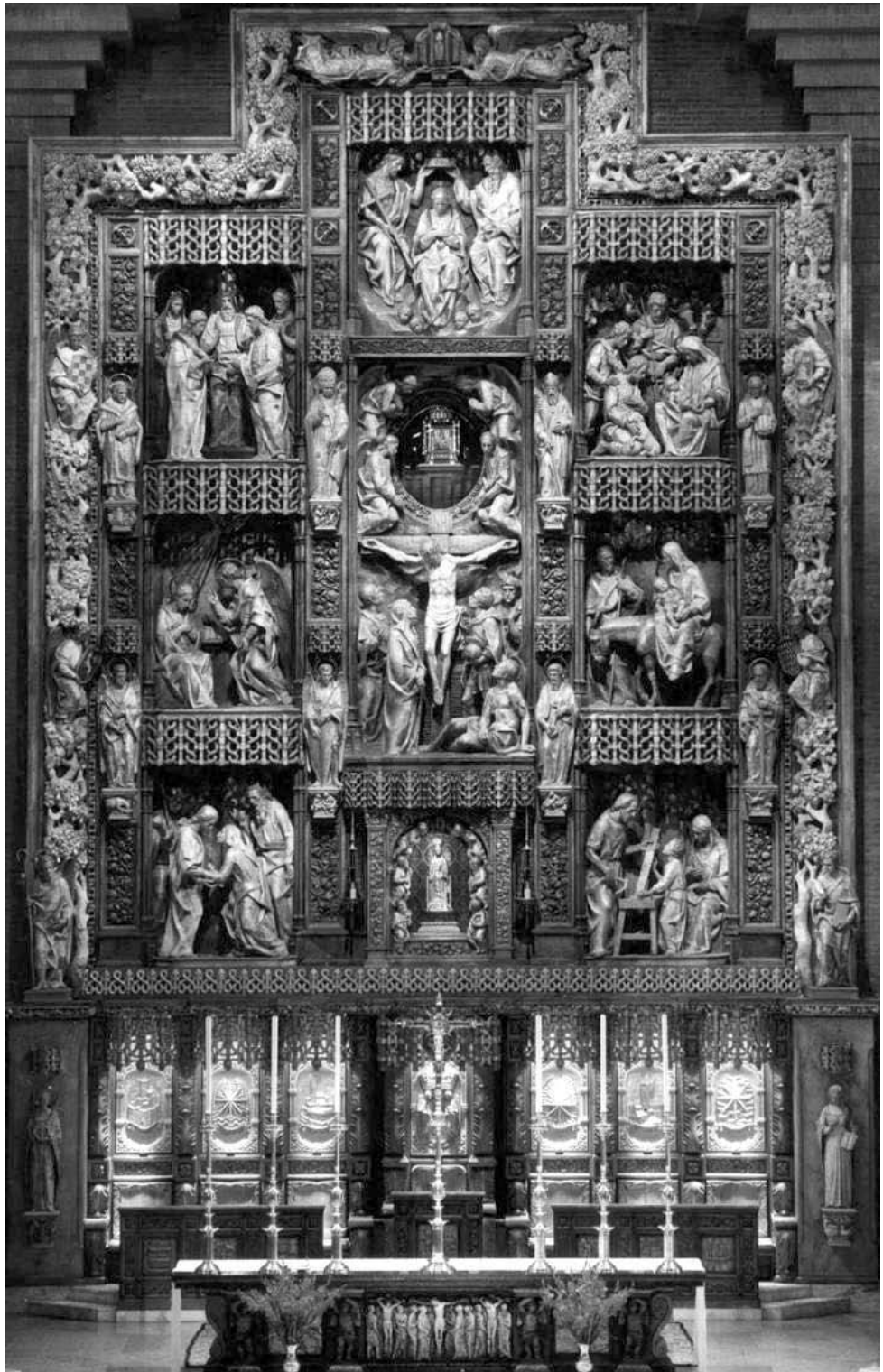
*Some traditional events are the Christmas concert and the performance of choirs during May. However, the most impressive is the International Music Cycle held in August. Due to the shape and architecture of the shrine, its beauty and acoustic perfection are unparalleled.*

*The organ-player Montserrat Torrent had the chance to take part in the International Organ Cycle of Torreciudad in 1995, date on which, on the occasion of the 20th jubilee of the sanctuary, the international cycle celebrated its first session. It was the first time that Torrent paid a visit to the shrine and she described the organ as «grand, very valuable and surprising, very beautiful and with lots of possibilities»<sup>16</sup>. She added that «only in German cathedrals did I find such kind of organs, an organ with 70 sets and 4 keyboards is amazing, the ordinary thing is 30 or 40 sets. It is very rare to find such a thing in Spain»<sup>17</sup>.*

*The 25th anniversary of the opening was held on 7 July 2000. The Orfeón Donostiarra performed on Saturday 8, and the Holy Mass with the participation of the Orfeón on Sunday 9. There was a crowd on each occasion, attracted both by devotion and by the musical status of the Orfeón. The Basque press collected this event in an article titled «Emocion y religiosidad» (Emotion and Religiosity). Let us read the beginning: «Last Saturday, before the impressive alabaster main altar, made by Juan Mayné, the Donostiarra played the Fauré's Requiem as main piece. Yesterday during the Eucharist liturgy, they played Mozart's Crowning Mass. On Saturday at 8, the Orfeón tackled the mystic and intimate Requiem at that temple of impressive architecture and very good acoustics»<sup>18</sup>.*

*The Aragón press also mentioned the event. An article collected a series of opinions from many attendants, some politicians, and culture people, etc., as well as that of the Orfeón conductor, José Antonio Sáinz Alfaro. He underlined «such a withdrawn and spiritual atmosphere, in line with the goal that brought us here to this wonderful place in Huesca»<sup>19</sup>. The former Culture Counsellor of the General Council of Aragón, Javier Callizo, made a comment that it had been a «very beautiful and emotional concert in a stage with perfect acoustics»<sup>20</sup>.*

*Music concerts attract many people. Many of them point out that music brings them closer to*



Joan Mayné i Torràs,  
Retablo del altar mayor,  
1972/75.





Joan Mayné i Torràs, El taller de Nazaret (detalle del retablo), 1972/75.





Pasquale Sciancalepore, Cristo crucificado, 1970/72.

*God, and that the shrine was a important factor. After John Scott's concert in August 2003, the Aragón press compiled various opinions, such as Chusa Castán's saying that «this music leads you to God, both as a result of Bach and the atmosphere of the sanctuary»<sup>21</sup>. David Fuertes, a musicology student at the University of Valladolid, pointed out that «it has combined several music styles adapted to the organ». I think that «the contemporary language so brilliantly used by Scott adapts very well to the shrine's modern architecture and to the environment»<sup>22</sup>. What about the organ players? What does it mean to them to play the Torreciudad organ at this Alto Aragón shrine? Let us examine three different opinions.*

*The first one is by the Belgian Ignace Michiels: «Every time I visit Torreciudad, I always feel inspired by the mystical atmosphere of the church and the collective worship of young and old people. I can find more than ever, among the music notes, that “ubi caritas et amor Deus ibi est”. The organ is a part of my life and I always try to put my soul into this wonderful instrument and its musical language»<sup>23</sup>.*

*María Rosa Calvo, Harp Professor, wrote among other things that «when my praise chants (with Davidian accents) are harmoniously focused on the temple, my soul is filled with an inexpressible joy, as it happened today, singing to the Queen of Heaven in her glorious day of Assumption, with devotion for Mary»<sup>24</sup>.*

*Adalberto Martínez, Holder Organ Player of Málaga Cathedral: «It was God's grace to find*

el Orfeón se embriódó con el místico e intimista *Réquiem*, en el templo de impactante arquitectura, y muy buena acústica»<sup>18</sup>.

También la prensa aragonesa mencionó el acto. En un artículo se recogían las impresiones de muchos de los asistentes, personalidades de la política, de la cultura, etc., y también del director del orfeón, José Antonio Sáinz Alfaro. Destacaba el director «el ambiente tan recogido y espiritual, de acuerdo con el fin que nos ha traído a esta maravilla de Huesca»<sup>19</sup>. Y el entonces Consejero de Cultura de la Diputación General de Aragón, Javier Callizo, comentaba que había sido «un concierto bellísimo y muy emotivo, en un escenario que cuenta con una acústica perfecta»<sup>20</sup>.

Los conciertos de música atraen a muchas personas. Muchas de ellas señalan cómo la música les acerca a Dios, no siendo lo de menos el santuario. Así, después del concierto de John Scott en agosto de 2003, la prensa aragonesa recogió diferentes impresiones. Chusa Castán opinaba que «es una música que te lleva a Dios, tanto por Bach como por el ambiente del santuario»<sup>21</sup>. David Fuertes, estudiante de Musicología en la Universidad de Valladolid, destacaba que «ha conjugado diversos estilos musicales adaptados a órgano». Creo que «el lenguaje contemporáneo que ha usado magistralmente Scott se adapta muy bien a la arquitectura moderna del santuario y a su entorno»<sup>22</sup>.

Pero, ¿y los organistas? ¿Qué supone para ellos tocar en el órgano de Torreciudad, en este santuario del Alto Aragón? Veamos tres impresiones diferentes. La primera es la del belga Ignace Michiels: «Cada vez que visito Torreciudad, siempre me siento inspirado por la atmósfera mística de la iglesia y de la oración colectiva de la gente joven y de los más viejos. Entre las notas de la música, puedo encontrar más que nunca que ‘ubi caritas et amor Deus ibi est’. El órgano es parte de mi vida y siempre intento poner el alma en este maravilloso instrumento y su lenguaje musical»<sup>23</sup>.

María Rosa Calvo, Catedrático de Arpa, escribió entre otras cosas que «cuando mis cantos de alabanza (con acentos davídicos) se centran armónicamente en el templo, mi alma se llena de un gozo indescriptible, como hoy ha sucedido, cantando a la Reina de los Cielos en su día glorioso de la Asunción, con devoción mariana»<sup>24</sup>.

Adalberto Martínez, Organista Titular de la Catedral de Málaga: «Ha sido una gracia de Dios encontrarme en este lugar de paz, de recogimiento, de oración, de contemplación. Todo ayuda a ello, desde la naturaleza a las personas y el planteamiento del santuario y su entorno»<sup>25</sup>.

Estas impresiones son ordinariamente superiores cuando se asiste a los grandes actos litúrgicos: oficios de Semana Santa, ordenaciones diaconales o sacerdotales, celebración de aniversarios destacados, bendición con el Santísimo Sacramento todos los sábados y domingos por la tarde o en las peregrinaciones con imágenes de la Virgen. Se hace realidad, entre otras actitudes, aquello que escribió San Agustín: «¡Cuánto lloré al oír vuestros himnos y cánticos, fuertemente conmovido por las voces de vuestra Iglesia, que suavemente cantaba! Entraban aquellas voces en mis oídos, y vuestra



José Alzuet Aibar, Vía crucis procesional, 1985/86.

verdad se derretía en mi corazón, y con esto se inflamaba el afecto de piedad, y corrían las lágrimas, y me iba bien con ella»<sup>26</sup>.

Y es que la fuerza de la liturgia es muy grande. Y cuando a la liturgia, bien cuidada y celebrada, se le añade una arquitectura y una escultura que mueven a la piedad, y un órgano que nos transporta con facilidad a lo sobrenatural, las personas se ven golpeadas en su fuero interno. Con rotundidad lo señalaba el entonces cardenal Ratzinger en una amplia entrevista que se publicó en 1985. «La única apología verdadera del cristianismo puede reducirse a dos argumentos: los santos que la Iglesia ha elevado a los altares y el arte que ha surgido en su seno. El Señor se hace creíble por la grandeza sublime de la santidad y por la magnificencia del arte desplegadas en el interior de la comunidad creyente, más que por los astutos subterfugios que la apologética ha elaborado para justificar las numerosas sombras que oscurecen la trayectoria humana de la Iglesia. Si la Iglesia debe seguir convirtiendo, y, por lo tanto, humanizando el mundo, ¿cómo puede renunciar en su liturgia a la belleza que se encuentra íntimamente unida al amor y al esplendor de la Resurrección? No, los cristianos no deben contentarse fácilmente; deben hacer de su Iglesia hogar de la belleza —y, por lo tanto, de la verdad—, sin la cual el mundo no sería otra cosa que antesala del infierno»<sup>27</sup>.

Podrá gustar más o menos su estilo arquitectónico ecléctico o el realismo de su escultura, pero pienso que los visitantes y peregrinos perciben que se trata de un santuario de una gran belleza, que les invita a dirigir la mirada hacia la Virgen María y hacia Dios, y a participar de la liturgia y de los sacramentos. Esto era lo que realmente interesaba e interesa al Patronato. Que este santuario sea una de las muchas manifestaciones de la *via pulchritudinis* del siglo XX, la que nos acerca a Dios.

*myself here in this place of peace, withdrawal, prayer, contemplation. Everything contributes to it, from Nature to people and the arrangement of the shrine and its surroundings»<sup>25</sup>.*

*These impressions are usually more intense when you attend great liturgical events: Easter celebrations, ordinations of priests or deacons, celebration of important anniversaries, Holy Sacrament blessing every Saturday and Sunday evening or pilgrimages with sculptures of the Virgin. What Saint Augustine wrote becomes reality, among other attitudes: «So much I cried when I heard your hymns and chants, deeply moved by the voices of your church, how sweetly they sang! Those voices entered my ears and your truth melted in my heart, thus inflaming the affection of piety, and tears flowed and I was alright»<sup>26</sup>.*

*Because the power of liturgy is very big. If you add to well-cared liturgy architecture and a sculpture which move to piety and an organ which easily takes us to the supernatural, then people feel called deep inside. Y es que la fuerza de la liturgia es muy grande. The former Cardinal Ratzinger said this during a long interview published in 1985: «The only true apology of Christianity may be reduced to a couple of arguments: the saints taken to the altars by the Church and the art born inside it. The Lord becomes credible thanks to the sublime greatness of sanctity and the magnificence of art displayed inside the community of believers, rather than the cunning subterfuges elaborated by the apologetics in order to justify the numerous shadows darkening the human course of the Church. If the Church must continue to convert and, therefore, to humanise the world, then how could it renounce beauty in its liturgy, a beauty which is so narrowly linked to the love and splendour of Resurrection? No, Christians should not be easily satisfied; they must turn their Church into the home of beauty and, therefore, of truth. Without it, the world would just be the antechamber of Hell»<sup>27</sup>.*

*You may or may not like its eclectic architectural style or the realism of its sculpture, but I believe that visitors and pilgrims perceive that it is an extremely beautiful sanctuary which invites them to turn their eyes to Virgin Mary and God, and to take part in the liturgy and sacraments. This is what the Trust was (is) interested in: making this shrine one of the many manifestations of the *via pulchritudinis* of the 20th century, the one leading us to God.*

- <sup>1</sup> «Catechism of the Catholic Church», n. 2.502.
- <sup>2</sup> Heliodoro Dols Morell, «El encargo de hacer un Santuario», in: Several authors, «Torreiciudad», Rialp, Madrid, 2003 (1988), pag. 72.
- <sup>3</sup> «The project sometimes shows a slight dysfunction between the architectural and the iconographic programmes, caused by financial decisions, deadlines and some doctrinal starting positions. This generates several tension points, such as the solution given to the presbytery or the materialisation of the main altar, the tabernacle or the masonry supporting the altarpiece. These objects do not correspond to a contemporary reading of sacred art, as it happened in Arantzazu or in Virgen del Camino» (Esteban Fernández Cobián, «El espacio sagrado en la arquitectura religiosa contemporánea», COAG, Santiago de Compostela, 2005, pag. 396).
- <sup>4</sup> Heraldo de Huesca, 16-VII-1995.
- <sup>5</sup> Loc. quote.
- <sup>6</sup> Diario del Altoaragón, 10-VII-1994.
- <sup>7</sup> El Comercio, 25-VIII-1982.
- <sup>8</sup> La Nueva España, 26-IX-1982.
- <sup>9</sup> Yago Martínez, «IV Ciclo de Órgano Música Sacra de Torreiciudad», Ritmo, 702 (1998), pag. 24-25.
- <sup>10</sup> Diario del Altoaragón, 17-IX-1995.
- <sup>11</sup> Loc. quote.
- <sup>12</sup> Loc. cit.
- <sup>13</sup> Heraldo de Huesca, 11-VII-1998.
- <sup>14</sup> Manuel Garrido, «Orfeón Donostiarra y Homenaje de órgano a Bach. El Santuario de Torreiciudad celebró 25 años», Ritmo, 724 (2000), pag. 108-109.
- <sup>15</sup> Il Vatican Council, «Sacrosanctum Concilium Constitution on the Sacred Liturgy», n° 120.
- <sup>16</sup> Diario del Altoaragón, 20-XII-1995.
- <sup>17</sup> Loc. quote.
- <sup>18</sup> Diario Vasco, 10-VII-2000.
- <sup>19</sup> El Periódico, 10-VII-2000.
- <sup>20</sup> Loc. quote.
- <sup>21</sup> Diario del Altoaragón, 4-VIII-2003.
- <sup>22</sup> Loc. quote.
- <sup>23</sup> «Libro de firmas del Departamento de Música del Santuario de Torreiciudad», 11-VIII-2006.
- <sup>24</sup> Ibidem, 12-VIII-2005.
- <sup>25</sup> Loc. quote.
- <sup>26</sup> San Agustine of Hippo, «Confessions», IX, 6, 14.
- <sup>27</sup> Card. Joseph Ratzinger y Vittorio Messori, «Informe sobre la fe», BAC, Madrid, 1985 (5ª ed.), pag. 142-143.

- <sup>1</sup> «Catecismo de la Iglesia Católica», n. 2.502.
- <sup>2</sup> Heliodoro Dols Morell, «El encargo de hacer un Santuario», en: Varios autores, «Torreiciudad», Rialp, Madrid, 2003 (1988), pag. 72.
- <sup>3</sup> «El proyecto presenta en ocasiones una cierta disfunción entre el programa arquitectónico y el iconográfico, motivado por decisiones económicas, plazos de ejecución y posiciones de partida de carácter doctrinal. Esto origina diversos puntos de tensión, como la resolución del presbiterio o la materialización del altar mayor, el sagrario y la sillería que sirve de apoyo al retablo, objetos que no se han querido dejar en manos de una lectura contemporánea del arte sacro, tal como había ocurrido en Arantzazu o en La Virgen del Camino» (Esteban Fernández Cobián, «El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea», COAG, Santiago de Compostela, 2005, pag. 396).
- <sup>4</sup> Heraldo de Huesca, 16-VII-1995.
- <sup>5</sup> Loc. cit.
- <sup>6</sup> Diario del Altoaragón, 10-VII-1994.
- <sup>7</sup> El Comercio, 25-VIII-1982.
- <sup>8</sup> La Nueva España, 26-IX-1982.
- <sup>9</sup> Yago Martínez, «IV Ciclo de Órgano Música Sacra de Torreiciudad», Ritmo, 702 (1998), pag. 24-25.
- <sup>10</sup> Diario del Altoaragón, 17-IX-1995.
- <sup>11</sup> Loc. cit.
- <sup>12</sup> Loc. cit.
- <sup>13</sup> Heraldo de Huesca, 11-VII-1998.
- <sup>14</sup> Manuel Garrido, «Orfeón Donostiarra y Homenaje de órgano a Bach. El Santuario de Torreiciudad celebró 25 años», Ritmo, 724 (2000), pag. 108-109.
- <sup>15</sup> Concilio Vaticano II, «Constitución Sacrosanctum Concilium sobre Sagrada Liturgia», n° 120.
- <sup>16</sup> Diario del Altoaragón, 20-XII-1995.
- <sup>17</sup> Loc. cit.
- <sup>18</sup> Diario Vasco, 10-VII-2000.
- <sup>19</sup> El Periódico, 10-VII-2000.
- <sup>20</sup> Loc. cit.
- <sup>21</sup> Diario del Altoaragón, 4-VIII-2003.
- <sup>22</sup> Loc. cit.
- <sup>23</sup> «Libro de firmas del Departamento de Música del Santuario de Torreiciudad», 11-VIII-2006.
- <sup>24</sup> Ibidem, 12-VIII-2005.
- <sup>25</sup> Loc. cit.
- <sup>26</sup> San Agustín de Hipona, «Confesiones», IX, 6, 14.
- <sup>27</sup> Card. Joseph Ratzinger y Vittorio Messori, «Informe sobre la fe», BAC, Madrid, 1985 (5ª ed.), pag. 142-143.

# El espacio sagrado en el mundo contemporáneo: pasado, presente y futuro

*The sacred space in the contemporary world:*

*Past, present and future*

Mercè Gambús Saiz, Eduardo Delgado Orusco, Maria Antonietta Crippa, José Oubrierie

Sábado, 19 de septiembre de 2007.

*Saturday, 19 September 2007.*

## Eduardo Delgado

En primer lugar, creo que es de justicia —y no es un recurso de estilo— agradecer al Obispo, don Luis Quinteiro, el que haya estado aquí cada minuto de este congreso: no es nada corriente, y los que frecuentáis este tipo de eventos sabéis de lo que estoy hablando. Creo que ha sido una compañía muy valorable.

Ya entrando en materia, sólo me gustaría decir una cosa. Me parece que el problema fundamental de la construcción de iglesias no es tanto el cumplimiento de la liturgia, que debe darse por supuesto, sino la capacidad de evocación del misterio: la convicción de que en esos edificios particulares —que por eso se hacen sagrados— habita Dios, habita físicamente Dios. Y esa certeza ha de conducir a trabajar de una manera especialmente cuidadosa. Yo creo que cuando uno recibe a alguien en su casa, y se trata de alguien a quien se valora, alguien importante, uno la limpia todo lo que puede, hace los arreglos que tal vez lleve tiempo sin hacer. Creo que con esa actitud de una cierta humildad, si queréis, que también reclama la excelencia —lo veíamos en ejemplos que han salido estos días, incluso esta misma mañana—, es con la que ha de plantearse el futuro, que es la última parte del título de la mesa redonda. El futuro ha de afrontarse con la ambición de querer destinar lo mejor —de alguna manera, el sacrificio de Abel: lo mejor que cada tiempo, cada artista, cada arquitecto, cada comunidad— para este tipo de proyectos. Que se haga presente, que se actualice el misterio del Cuerpo Místico de Cristo que es la Iglesia, y que cada parte, la cabeza —la autoridad—, las manos —los artistas, los arquitectos— y el resto del cuerpo —que es la comunidad— vivan practicando cada uno las virtudes correspondientes que actualicen ese misterio. Y yo creo que esa es, precisamente, la garantía del éxito en ese tipo de empresas.

## Mercé Gambús

Yo plantearé mi intervención complementariamente, desde el punto de vista de la persona que está comprometida con el arte religioso, pero sobre todo en la conservación de los bienes muebles, lo cual parece que habla

## Eduardo Delgado

*First of all, I think that we must thank the bishop, Mr. Luis Quinteiro —and this is no stylistic resort— for being present throughout the conference: it is quite uncommon, and those of you who usually attend this kind of event know what I am talking about. I think that his company has been very positive.*

*Talking about our subject, I would just like to mention something. I believe that the main problem about church-building is not so much complying with the liturgy, which must be taken for granted, but the capacity to evoke the mystery: the conviction that God inhabits these particular buildings—that is why they become sacred— God physically lives there. That certainty should lead us to work in a particularly careful manner. I guess that when you invite guests home, and they are people you appreciate, important people, you will clean it as much as possible; you will do the chores that you had neglected for some time. I believe that the future has to be approached from a humble attitude, if you like, also demanding excellence—we have seen it in some examples quoted during these days, even this morning—, and the future is the last word in the title of this panel discussion. The future must be faced with the ambition of trying to provide the best for these projects —somehow, Abel's sacrifice: the best thing that each time, each artist, each architect, each community has—. The mystery of Christ's Mystical Body, i.e., the Church, has to be present and updated and every part: the head or the authority, the hands or the artists and architects, and the rest of the body or the community must live practising each of them the corresponding virtues which update that mystery. I believe that this is the key to success in this kind of enterprise.*

## Mercé Gambús

*My speech will be complementary, from the point of view of a person who is committed to religious*



art, but particularly with the preservation of movable assets, which seems to refer to the past and to be recovered in an updated present. I will just say a few things, if you will allow me, but I hope they will be powerful things.

The first thing is that, from the viewpoint of its percentage, both quantitatively and qualitatively, the Spanish artistic heritage comes in its greatest part from the religious tradition. Its preservation does not entail its sclerotisation; it entails rather to relive it so that it may continue in the present day. Since a numerous audience is listening to me, some of it people from the architectural world, I have to say that, in my opinion, architects play a key role here since they are the main co-ordinators of the whole process. We are referring here to a tangential nature, to bringing our efforts and wills together. Therefore, I will insist on that aspect: a preserved but innovative work; a work living until the present day. Movable assets belong to buildings and —as we have seen these days— we have had the chance to watch wonderful examples of contemporary religious art. In particular, I must say that I was very impressed, because I have taught for many years, and I know that contemporary architecture rarely touches upon sacred buildings. I have seen some wonderful works these days. Many of them were unknown to me. My students are not aware of any of these things. I believe that it is necessary to rehabilitate this world which is part of our tradition, of our identities, of our being in a society which is demanding more and more to know who is who depending on the context they inhabit.

As regards the second issue —I have said that I intend to be brief but to the point— I demand some coordination. I think that it is unacceptable —and I repeat it, unacceptable— to have so many technicians, so many experts and interested people and still we witness how any parish priest decided at random when he has no criterion or when you are simply ashamed of what you believe in, or what you are thinking or feeling or believing. That is to say, I clearly demand the need for coordination.

I would like to say thanks for having the chance to take part in this conference because I guess that this sort of meeting should entail, not just the fact that we all leave as friends and pleased to have discussed issued on which we may agree, without any kind of implementation. Otherwise, it makes no sense to be here looking at each other.

I think there are different ways. I would just like to finish with a clear example. When the Majorca Cathedral's canon dealing with heritage issues died, the Cathedral Chapter and the religious art conservation group led by me reached an agreement without any sort of problem. Our advice helps and will help —hopefully—, at least at the cathedral which is where we started that degree of collaboration. We believe that it is



Segunda mesa redonda: Mercé Gambús, Xan Rodríguez (moderador), Eduardo Delgado, Maria Antonietta Crippa y José Oubrierie.

del pasado y parece que revierte a la actualización en el presente. Si me lo permiten, diré muy pocas cosas, pero espero que sean contundentes.

La primera es que, desde el punto de vista de su porcentaje, tanto cuantitativo como cualitativo, el patrimonio artístico que existe en España procede en gran medida de la tradición religiosa. Y su conservación no significa su esclerotización; significa más bien su vivificación para que continúe hasta hoy en día. Ya que me escucha un auditorio muy nutrido de —entre otras— personas procedentes del mundo de la arquitectura, diré que creo que el arquitecto tiene en todo esto un papel fundamental, porque es el gran coordinador de todo el proceso. Y aquí estamos hablando de tangencialidad, de unir esfuerzos y de sumar voluntades. Y por lo tanto insisto en ese aspecto: obra conservada pero obra innovada, obra que viva hasta hoy. Los bienes muebles pertenecen a un edificio, y aquí —se ha visto estos días— hemos tenido ocasión de observar muestras excelentes del arte contemporáneo religioso. Particularmente, tengo que decir que he quedado muy sorprendida, porque yo, que llevo muchos años en la docencia, veo que la arquitectura contemporánea pocas veces trabaja el edificio sacro. Estos días he visto obras maravillosas. Muchísimas de ellas las desconocía. Mis alumnos no conocen nada de esto. Y me parece importante reivindicar todo este mundo que forma parte de nuestra tradición, de nuestras identidades, de nuestro ser en una sociedad que reclama cada vez más saber quién es cada uno, en función del contexto en el que se mueve.

Pero la segunda cuestión —ya digo que procuraré ser breve y contundente— es que yo reclamo una coordinación. Me parece impresentable —lo voy a decir así, impresentable— que hoy en día haya tanto técnico, tanto experto, tanta persona interesada, y que estemos viendo cómo en muchas ocasiones un párroco decide de manera aleatoria cuando no hay criterio, o cuando simplemente uno se avergüenza de lo que cree, de lo

que piensa o de lo que siente. Es decir, lo que reclamo claramente es la idea de coordinación.

Yo reconozco mi grado de agradecimiento por haber tenido la ocasión de participar estos días aquí, porque entiendo que encuentros como estos deberían suponer, no sólo que todos salgamos de aquí como amigos y que todos nos hayamos complacido en haber dicho cosas en las que podamos coincidir, sin que esto tenga algún tipo de traducción. Porque si no, no tiene sentido que nos estemos mirando unos a otros. Eso es lo que yo reclamo.

Y pienso que hay maneras. Solamente pongo un ejemplo y concluyo, un ejemplo que me parece muy claro. En la Catedral de Mallorca, cuando falleció el canónigo que se ocupaba de las cuestiones de patrimonio, el cabildo de la catedral y el grupo de conservación de arte religioso que yo dirijo, llegamos a una entente sin ningún tipo de dificultades, en la que nuestro asesoramiento ayuda —se supone— y ayudará en el futuro por lo menos en la catedral, que es donde hemos iniciado ese grado de colaboración. Porque lo consideramos absolutamente imprescindible por el revulsivo que ha provocado esa intervención en una zona que, no lo olvidemos, vive del turismo. Eso me gustaría que se tuviera en cuenta, porque estoy convencida de que arquitectos y técnicos de todo tipo deberían tener alguna voz, y debería ser tan sencillo como que en la instancia correspondiente se coordinaran y se aunaran estos esfuerzos. Y hubiera, simplemente, un reconocimiento y una conciencia de aquello que corresponde.

### Maria Antonietta Crippa

La primera observación, tras el agradecimiento a la presencia constante del señor Obispo, es para decir que estos encuentros nos aumentan siempre la visión. Bajo mi punto de vista, son necesarios, porque hay mucha historia del arte contemporáneo en la Iglesia que no se conoce. No hay historiografía. Nadie la ha realizado. Porque los historiadores de la arquitectura no han escrito sobre esto, en cierto modo. Y lo mismo ocurre con los historiadores del arte; es un problema específico de la escritura de la historia que es muy grave. Hay que pensar que la sociedad se ha desacralizado muchísimo, y que las iglesias casi han desaparecido. Por eso, piensan que escribir una historia sobre esta presencia apenas tenía interés, hasta llegar a ser insignificante. Por fortuna, la historia ha ido en otra dirección. Y por lo tanto, se trata de escribir esa historia. Yo creo que estos encuentros internacionales son importantísimos, porque nos hacen captar un cuadro de los acontecimientos que han ocurrido. No cabe duda de que conocerse a unos y otros quizá haga circular la información. Y todo esto supone para los jóvenes un gran trabajo de conocimiento, comprensión y de diferenciación.

Haré una observación que me parece importante para mostrar que hay por delante un gran trabajo de conocimiento. Desde los países que han estado bajo el régimen soviético —estoy pensando en Praga, Plecnik, etc.—, hasta España, toda Europa, pero también incluso América del Norte y del Sur, el tema de las iglesias, del arte de las iglesias es un tema muy importante, incluso con testimonios religiosos muy significativos: las personas, que son los verdaderos testimonios. Y esto no es un factor secundario.

*absolutely necessary due to the turmoil caused by that intervention in the area which —let us remember— lives on tourism. I would like that to be taken into account, since I am convinced that architects and technicians should have a say. It should be as easy as the coordination of their efforts by the corresponding authority. There should simply be some recognition and awareness of what is appropriate.*

### Maria Antonietta Crippa

*After thanking the Bishop for his constant presence, I would like to say that these meetings always expand our vision. In my opinion, they are necessary because a lot of the Church's contemporary art history remains unknown. There is no historiography because nobody made it. Somehow, architecture historians have not written about it. The same goes for art historians; it is a specific and serious problem of the history writings. You need to bear in mind that society has undergone a considerable desacralisation, and that churches have practically disappeared. Therefore, they believe that writing the history of that presence is practically uninteresting, almost insignificant. Fortunately, history has progressed in another direction. Therefore, that history must be written down. I believe that these international conferences are hugely important because they help us to capture the framework of the events. Undoubtedly, this getting to know each other will help information to flow. This entails a great work of knowledge, comprehension and differentiation for the young.*

*I will make a point which I consider to be important in order to show that there is a huge knowledge work pending. From the countries which have been under a Soviet regime —I am thinking of Prague, Plecnik, etc.—, to Spain, the whole Europe, but even North and South America, the subject of churches, of church art is a very important subject, even with some significant religious testimonials: the people who are the real witnesses. This is not a secondary factor. The second point I would like to make, which came to my mind this morning as I saw the example of Barceló's Holy Sacrament Chapel, is that 20th century art has always been detached from reality. It went from abstraction to a return to form, to realism, but in a different way, until it achieved a relation with something real. This was so because, in the 18th and 19th centuries, in the power representation, in the power symbols, they were detached from reality (I am simplifying so as to make myself understood). However, nowadays examples, Le Corbusier's example or that of artists like Léger, etc. are very close to everything we have thought, because, from my viewpoint, the underlying essence is the same and it seems that saying anything which is in experience was their modernity; which was so appreciated by Couturier*

*and others. I do not mean ideological modernity which superimposed itself as programme excluding everything else. But there is a need for reality, because it lies at the basis of Christianity—it is incarnation because it stems from reality as such: God wanted to become a man so as to talk about men to men—; therefore, there is a deep germ of reality which is important, in my opinion. If I understand Barceló's explanations, out of all the theologians' statements made in the last year, he explores a figuration which might not be understood by people today, but I would not fear that. The problem does not lie in an immediate consensus, the problem lies in the substance of a lived experience and which, I guess, helps to understand, to explain. Therefore, the real problem is the right root of an experience, the comprehension.*

*The third point I would like to make is a fundamental one: we are going through a crisis era of modern architecture and arts, through terrible difficulties. What is in crisis? The very sense of art. I have in mind some Italian art critique authors but the problem started with Hegel who said that art was dead. The death of art. But we still use the word art. This experience of nobility is totally disregarded by the Church. Therefore, anything having the hue of art, having the level of art in Christian and Catholic experience becomes very important. We should reflect upon that. I mean, art. A person who is capable. An artist—a painter, an architect, a sculptor—who is capable of expressing a sense which can be assumed by everybody: with patience, through time, but assumed by everybody. This sense trespasses the various cultures, even the local ones. Another mistake of contemporary historiography has been to think of a homogenising internationalism. Look at Fisac, who is not so different from Le Corbusier or others, and, nevertheless, he is extraordinary in what he does. The local and the global have become in the 21st century two factors which have to be born in mind together. The world has become small; all of us are in contact with everybody. Local reality is now determining for artists and art. Therefore, this is very important. Just to finish, I would like to reflect upon the universal context of the Catholic Church. The buttresses are down. A new phase has started. We must rebuild the links which serve to understand all that has happened during this time, and inside this movement, in order to provide it with future perspectives. A huge strength is required for the dialogue: no damaging closing, no contradiction. I say this because for us Italians, the atmosphere is always difficult because of that. In the latest contest called in Milan, the curia —i.e., the diocese— chose the winner, organised the meeting and the meeting was disastrous. If two people will not meet, they cannot speak to each other. They have to do it. Doing anything so as to facilitate*

El segundo punto que debo subrayar, que me vino a la mente viendo esta mañana el ejemplo de la capilla del Santísimo Sacramento de Barceló, es que el arte del siglo XX ha estado siempre alejado de la realidad. Ha pasado de la abstracción al regreso a la forma, al realismo, pero de una manera distinta, hasta conseguir una relación con algo verdaderamente real. Esto es así porque en los siglos XVIII y XIX, en la representación del poder, de los símbolos del poder, estaban alejados de la realidad (estoy simplificando, para que me entiendan). Ahora bien, los ejemplos de hoy, el ejemplo de Le Corbusier o de artistas como Léger, etc. están muy cerca de cuanto nosotros hemos llegado a pensar, porque —bajo mi punto de vista— subyace la misma esencia, y parece que decir cualquier cosa que está en la experiencia, esa era su modernidad, que Couturier y otros han valorado mucho. No la modernidad ideológica, que se imponía a sí misma como un programa excluyendo a lo demás. Pero existe una necesidad de realidad, porque está en el fundamento del cristianismo —el cristianismo es encarnación porque parte de la realidad tal como es: Dios ha querido ser hombre para hablarle del hombre a los hombres—; por lo tanto, hay un germen de realidad que es profundo, que en mi opinión es importante. Yo, si entiendo las explicaciones de Barceló, de tantas afirmaciones que se han hecho de teólogos en este último año, él explora una figuración que puede ser que ahora la gente no entienda, pero yo de esto no tendría miedo: el problema no es el consenso inmediato, el problema es la sustancia de una experiencia que ha sido conducida, y que me parece que ayuda a comprender, ayuda a explicar. Por tanto, el verdadero problema es la raíz correcta de una experiencia, la comprensión.

Tercera cosa que quiero decir, fundamental. Nosotros estamos en una fase de crisis de la arquitectura moderna, de las artes: grandísima dificultad. ¿Qué es lo que está en crisis? El sentido mismo del arte. Tengo presente a autores italianos de crítica de arte, pero el problema comienza con Hegel, que ha dicho que el arte ha muerto. La muerte del arte. Y esta palabra, arte, nosotros seguimos utilizándola. Y en el ámbito de la Iglesia, esta experiencia de la nobleza se descuida al máximo. Por lo tanto, cualquier cosa que en la experiencia cristiana y católica tenga el tono del arte, tenga el nivel del arte, deviene importantísima. Y nosotros deberíamos reflexionar sobre esto. Arte, quiero decir. Hombre que es capaz. Un hombre artista —que sea pintor, que sea arquitecto, que sea escultor— que sea capaz de expresar un sentido que todos podamos asumir: con paciencia, con tiempo, pero que todos podamos asumir. Y este sentido pasa a través de las diversas culturas, incluso locales. Otro error de la historiografía contemporánea ha sido pensar en un internacionalismo que igualaba todo. Fíjense en Fisac, que no es muy distinto de Le Corbusier ni de otros, y sin embargo es extraordinario con lo que hace. Lo local y lo global, en el siglo XVIII y luego en el XIX, se han convertido en dos factores que hay que tener en cuenta juntos. El mundo se ha convertido en pequeño, todos estamos comunicados con todos. La realidad local es ahora determinante para el artista y para el arte. Por tanto, esto es muy importante.

Para terminar, voy a hacer una reflexión en torno al contexto universal de la Iglesia católica. Aquí, efectivamente, los baluartes han caído. Hemos

pasado a otra fase. Yo creo que aquí hay que reconstituir, dentro de este contexto, las ligaduras que sirvan para comprender todo lo que durante este tiempo ha sucedido, y dentro de este movimiento, darle perspectivas de futuro. Se necesita una gran valentía de diálogo: ninguna cerrazón perjudicial, ninguna contraposición. Lo digo porque para nosotros en Italia, el clima es siempre difícil justo por esto. En el último concurso que se ha convocado en Milán, la curia —es decir, la diócesis— declaró vencedor, organizó el encuentro y el encuentro fue un desastre. Si no se encuentran dos, el uno con el otro, no se puede hablar. Y es necesario hacerlo. Hacer cualquier cosa para que el diálogo sea posible. Porque en el diálogo se encuentran más puntos de contacto de lo que se piensa... No se pueden construir baluartes interiores, no sé si me explico. A veces, cuando el trabajo es muy grande hace falta conocerse, pero por dentro.

La ultimísima cosa. Lo que hoy es importante es salvar el arte, salvar el gran arte. No como algo sacro en sí mismo, sino como el vehículo de una autenticidad de búsqueda humana que conlleva un sentido religioso profundo. Hace falta porque en la cultura de hoy esto no está muy claro. Esto, la condición religiosa permite comprenderlo. Con mucha sencillez, no es complicado, es muy simple.

#### José Oubrierie

Yo voy a comenzar refiriéndome a la ponencia de Giorgio de ayer, donde hablaba de muchas iglesias italianas y que se deben demandar arquitectos y arquitectura de calidad. El problema es que nadie ha hecho una definición de esta calidad. Sólo lo que hemos visto a este nivel. Yo hablo como arquitecto, no desde ningún otro punto de vista. Me parece que el problema de las iglesias para los arquitectos es que siempre se puede hablar de tradición, pero la tradición es quizá algo obligatorio. Es decir, muchas plantas, muchas iglesias verdaderas no tienen una identidad. Para mí, el camino para llegar a una identidad de las iglesias es el de establecer referencias. Y hemos visto —espero que se encuentre aquí la persona que me acusaba de haberme apropiado de la iglesia de Le Corbusier: no hay ningún problema, pero debería haber planteado esta cuestión públicamente, porque es un asunto muy importante, aunque es otro tipo de cuestión— hemos visto, decía, a Siza, que en mi opinión es un arquitecto magnífico. Últimamente he formado parte de un jurado de arquitectura en Italia, con el padre Constantino Ruggieri, y le hemos dado un premio por esta iglesia.

Otra cosa que he descubierto es la obra de Fisac. Se ve en su trabajo —esto es por no hablar de Le Corbusier, para que no sea todo lo mismo, siempre Le Corbusier—, en los diferentes proyectos, una cierta continuidad y una investigación sobre el misterio, sobre la liturgia, de todo lo que quiere expresar, lo que provoca un impacto especial. Como hicimos con la iglesia de Firminy con Ronchamp, etc. Mi educación maquiavélica me dice que cuando uno hace alguna cosa debe seleccionar una referencia: pero no para copiarla, sino para pensar: debo hacerlo con esta calidad, con este nivel de exigencia. Porque cuando tememos por la calidad de la arquitectura de las iglesias, como alguien decía ahora, así como por la

*a dialogue, because in a dialogue you find many more contact points than you would think of... You should not build inner fortresses, I do not know if I make myself understood. Sometimes, when the work is too much, you need to get to know your inner self.*

*One last thing: what matters nowadays is saving art, saving the great art. Not as something sacred in itself, but as the vehicle of an authenticity of human search which brings about a deep religious sense. This is necessary because it is not quite clear in today's culture. The religious condition allows its knowledge. It is not complicated, it is quite simple.*

#### José Oubrierie

*I will start by referring to Giorgio's yesterday paper, in which he spoke about many Italian churches and the fact that quality architects and artists must be demanded. The problem is that nobody has given a definition of that quality, only what we have seen at that level. I speak as an architect, not from any other point of view. I think that the problem of churches for architects is that you can always talk about tradition, but maybe tradition is something compulsory. I mean that there are many plans, many real churches lacking an identity. To me, the way to reach the churches identity is to establish references. I hope that the person who accused me of having appropriated Le Corbusier's church is here: there is no problem, but he should have spoken publicly about that issue, since it is a very important one, though that is a different issue. We have seen Siza here, who is, in my opinion, a wonderful architect. I have recently been part of an architecture jury in Italy together with Father Constantino Ruggieri, and we gave him a prize for that church.*

*I have also discovered Fisac's work. You can notice in his work—not to talk about Le Corbusier, it is always the same story, always Le Corbusier—, a certain continuity in the various projects and a research on the mystery, on the liturgy, on everything it intends to express, which causes a special impact. Just like we did with Firminy church and Ronchamp, etc. My Machiavellian education tells me that when you do something you must choose a reference: not to copy it, just to think about what degree of quality and requirement is necessary. If we fear about the architectural quality of the churches, just like somebody said, as well as about the architectural quality in general—the dwellings, in particular—, about everything; what is the problem? Why are so many people looking for an essential impact? This is form which is so important for architecture, much more than it seems, and also for human spirit.*

*The last thing I would like to say is that usually the architects' problem is how to choose that architecture. The dialogue with the client, with the parish, is very important; understanding everything. How do you render, for example, liturgy in action?*



*Those things are important for architects. Not just the religious definition of the liturgy, but also the moment on which the programme discourse turns into actions: the procession, the communion, the mass. All of these actions refer to the space, to how space is organised. There are so many good architects in the world! Since we are such good teachers and we have such brilliant students, the choice is not hard!*

**Miguel Ángel Estévez**

*I am architect and I would simply like to add something about the excellence mentioned yesterday by Professor Vicens. I do not agree so much with excellence, but with singularity, and I will explain why. The II Vatican Council says in the Sacrosanctum Concilium, when referring to sacred art—it is noted down here—that «fine arts are among the noblest activities of human genius, particularly religious art and its summit, which is sacred art. They are naturally related to God's infinite beauty which human works somehow try to express» (nº 122). That is what I mean: beauty. It is said that art is related to God's beauty and that this beauty is an ontological one: naturally, how could it be otherwise. It must be understood from Augustine's and Plato's point of view related to unity in variety, to the unique among the whole; therefore, it is a unity. It is singular, but not excellent. Later on, in nº 124, it is said that we should look «for a noble beauty rather than for mere grandeur». Of course, we are looking for beauty, not grandeur or excellence. In that regard, I think that what is singular, what is unique, is important, i.e., the unity. A unity, a single God who may come from the shema—listen, oh Israel, the Lord is unique—or who may also come from that unity of Church—one Lord, one Church, one faith—. There is where reason is. That is, I bet on singularity, not on excellence. That singularity is also reflected in space, in the surroundings, that is a problem we have nowadays.*

*You have spoken about the role of the Church in the urban context and it is really a big problem because society is not for it. That is so. But you need to approach the Church from several points of view. It is not approached from urban planning, anymore. Since the Land Act was passed in 1976, the churches disappeared from the General and Partial Plans: there is a religious use, but the social, cultural etc. are the standards of the current Land Act, and the religious is fitted there somehow; so there is never a priority position for any church plan. Therefore, society has to fight for it or else it will not get it; therefore that singularity is lost and the only singularity that we still have is the singularity of the work itself. The architectural work as a cultural product within the art kingdom: but goodbye to the unity approach. On top of that, according to the Sacrosanctum Concilium, the key thing is to guide men towards*

calidad de la arquitectura en general —de las viviendas, de todo— ¿cuál es el problema? ¿Por qué vemos a tantas personas buscar un impacto esencial? Esto es la forma, que para la arquitectura es muy importante, mucho más de lo que parece: y para el espíritu humano.

La última cosa que querría decir es que el problema del arquitecto habitualmente es cómo se hace la selección de esta arquitectura. El diálogo con el cliente, con la parroquia es muy importante, la comprensión de todo. Cómo se traduce, por ejemplo, la liturgia en acción. Esto es importante para el arquitecto. Y no sólo la definición religiosa de la liturgia, sino ese momento de transformación del discurso del programa en actos: en la procesión, en la comunión, en la misa. Todas estas acciones hacen referencia al espacio, a cómo está organizado el espacio. Ahora hay tantos buenos arquitectos en el mundo... ¿cómo somos tan buenos profesores y tenemos unos alumnos tan formidables, la elección no es difícil!

**Miguel Ángel Estévez**

Soy arquitecto, y simplemente quería incidir un poco sobre la excelencia de la que hablaba ayer el profesor Vicens. No estoy tan de acuerdo con la excelencia como con la singularidad, y voy a decir por qué. El Concilio Vaticano II, en la *Sacrosanctum Concilium* cuando habla del arte sacro dice —y lo tengo aquí apuntado— «entre las actividades más nobles del ingenio humano se cuentan, con razón, las bellas artes, principalmente el arte religioso y su cumbre, que es el arte sacro. Estos, por su naturaleza, están relacionados con la infinita belleza de Dios, que intentan expresar de alguna manera por medio de obras humanas» (nº 122). Y es aquí a donde vamos: a la belleza. Se dice que el arte está relacionado con la belleza de Dios y la belleza de Dios es una belleza ontológica —naturalmente, no puede ser de otra manera—. Hay que entenderla desde el punto de vista agustiniano-platónico de aquello de la unidad en la variedad, de lo único entre todo, y por lo tanto es una unicidad. Es lo singular, no lo excelente. Más adelante, incluso en el número 124, se dice que se busque más «una noble belleza que la mera suntuosidad». Claro, estamos buscando la belleza, no la suntuosidad ni la excelencia. Y en ese sentido creo que tiene importancia lo singular, lo único entre todos, es decir, la unicidad. Una unicidad, un único Dios que puede venir desde la *shemá* —escucha Israel, el Señor Dios es único— o puede venir incluso de esa unidad de la Iglesia —un solo Señor, una sola Iglesia, una sola fe—. Ahí es donde está un poco la razón. Es decir, yo apuesto por la singularidad, no por la excelencia. Y esa singularidad también tiene su reflejo en el espacio, en el entorno, que es un problema que tenemos hoy.

Se ha hablado del papel de la iglesia en el contexto urbano, y realmente es un problema grande porque la sociedad no está en ello. Y eso es así. Pero la iglesia hay que concebirla desde varios puntos de vista. Desde el urbanismo, por ejemplo, ya no se concibe. Desde que en 1976 apareció Ley del Suelo se dejó de hablar de las iglesias en los planes generales y en los planes parciales: existe el uso religioso, pero entre los estándares que tiene la Ley del Suelo actual existe lo social, cultural, entre los cuales se mete residualmente lo religioso, con lo cual nunca hay una situación preferente

en ningún plan para la iglesia. Por eso o la sociedad lucha por ella o no se consigue, luego esa singularidad está perdida y la única singularidad que nos queda es la singularidad en sí de lo que puede ser la obra. La obra de arquitectura como producto cultural, dentro del reino del arte: pero desde este punto de unicidad, adiós. Lo fundamental, dice además la *Sacrosanctum Concilium*, es orientar a los hombres a Dios (cf. n.º 122). Y eso es lo que tiene que conseguirse: esa singularidad para orientar a los hombres hacia Dios.

Joan Darder

(Canónigo de la Catedral de Palma de Mallorca)

Yo, más que preguntar, quería aportar algo sobre la intervención de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca. La prehistoria es que su objetivo como artista era intervenir en la Catedral de Mallorca. Se le dieron varias opciones: primero, una exposición, después las gárgolas, una capilla penitencial, y aterrizó donde aterrizó. El 20 de diciembre de 2000 se le dijo que sí con la boca chica. El cabildo le dijo que sí con el mínimo de votos: la mitad más medio, que es la mayoría absoluta en derecho canónico, y con tres condiciones. Esto lo digo porque es lo que yo he vivido y creo que puedo informar de ello. El clero, la nobleza, los empresarios, el pueblo, los políticos y los ideólogos estaban divididos ante esta intervención. Nosotros lo intuíamos y lo veíamos. Por eso dijimos: primero, que antes tenga todos los permisos civiles y eclesiásticos. Segundo, que no cueste un duro a la Iglesia. Tercero, que cada fase obtenga la aprobación del cabildo.

Para ver un poco cómo fue la reacción contaré una anécdota de la Familia Real el día de Pascua. Terminada la misa a la que asistía toda la familia le dije a la Reina que si querían verlo las Infantas, que no habían estado el día 2 de febrero en la inauguración... Encantada. Pasamos allá, y en estos ocho o diez minutos hablé con tres personas de la Familia Real. A la Reina le pedí excusas porque unas palabras más pudieron entenderse como crítica a su persona el día de la inauguración. Le aclaré que eran una crítica al artista, que durante la bendición —a la que en principio no quería asistir— estuvo hablando con la Reina todo el tiempo, menospreciando la bendición a ojos vista. La Reina actuó elegantemente: —Entendido, padre, no se preocupe. El Rey, acercándose a la capilla, me preguntó: —¿Detrás de este Cristo es donde ustedes quieren poner una cruz? Estaba desinformado por el artista. Es decir, detrás de aquel Cristo —de aquel hombre— nadie quería poner una cruz. Le dije: —Majestad, lo único que ocurre es que los católicos, cuando celebramos la misa, debemos tener no una cruz, sino un crucificado. Entonces ya aclaramos con el artista que colocaremos otra cruz. La tercera intervención demuestra la manera de ser del pueblo llano. Me dice Urdangarín: —Supongo que tendrán alguna publicación que explique esto. Le dije: —Sí, un folleto —un librito— en el que ha intervenido Mercé Gambús y otros dos canónigos: se lo enviaremos al Palacio de Marivent. Y así lo hicimos. Creo que refleja un poco la perplejidad, aceptación o rechazo de la obra.

Ramiro González Púgil

Yo quiero dar las gracias, también, por parte de los que cultivamos un poquito la liturgia, por las muchas cosas que he aprendido aquí durante

God (cf. n.º 122). That is what has to be achieved: that singularity so as to guide men to God.

Joan Darder

[Canon of Palma de Majorca Cathedral] Rather than asking, I would like to add something about Miquel Barceló's intervention at Majorca Cathedral. The background is that his goal as an artist was to take action at the Majorca cathedral. Several options were offered to him: first, an exhibition, then, the gargoyles and a penitential chapel and he ended up the way he did. He was given a reluctant yes on 20 December 2000. The Chapter approved it with the minimum number of votes: 50% plus half a vote, which is absolute majority in canonical law, and with three conditions. I say this because I have experienced it and I guess that I can inform you about it. The clergy, the nobility, the entrepreneurs, the people and the politicians were split as regards that intervention. We had an insight and could foresee it. That is why we said: first, let him get all the civil and Church permits. Secondly, it should be free for the Church. Thirdly, each stage must be approved by the Chapter.

Just to show you what reactions occurred, I will tell you the story of the Royal Family on Easter day. The whole family had attended mass and I told the Queen that, if the Infants wished to see it, since they had not attended the opening on 2 February... She was delighted. We went there, and I spoke to three members of the Royal Family for 8 or 9 minutes. I also apologised to the Queen because some of my words could have been interpreted as a criticism against her on the opening day. I told her that I was criticising the artist who spent the whole blessing chatting with the Queen; and he did not even want to attend it, in an obvious disregard of the blessing. The Queen acted elegantly: Understood, Father, do not worry. The king came close to the chapel and asked me: You intend to place a cross behind that Christ? He had not been informed by the artist. That is, nobody wanted to put a cross behind that Christ, behind that man. I told him: Your Majesty, what happens is that when Catholics celebrate mass, we must have not a cross, but a crucified one. So we have made it clear to the artist that we will place another cross. The third comment shows how the ordinary people think. Urdangarín told me: I guess you must have some brochure in order to explain that. I said: Yes, a brochure —a booklet— in which Mercé Gambús and two canons have taken part. We will post it to Marivent Palace. And so we did. I think it reflects the perplexity, acceptance or rejection of this work.

Ramiro González Púgil

I would also like to thank you, on behalf of those who cultivate the liturgy a little bit, for the many things that I have learnt here these days. I

would also like to mention some elements which could assist the dialogue fostered by many of you, the speakers.

On the one hand, I would like to underline a sentence uttered this morning: *via pulchritudinis*, which is an important path to be taken into account in the liturgy. The liturgy is actually God's beauty embodied in Jesus Christ in very simple and close forms. Therefore, that is a very important path, also for architecture.

I would also like to point out another expression well-loved by the current Pope Benedict XVI, the *ars celebrandi*, which was compiled in the *Sacramentum Caritatis* and which is explained in that document.

I would also like to say that there are many elements in the Catholic Church Catechism which have somehow improved or deepened what the *Sacrosanctum Concilium* explained. The Catechism synthesis is even better than that of the *Sacrosanctum Concilium*.

Finally, you have spoken about the simplicity or the excellence in liturgy. Well, the II Vatican Council documents and the subsequent ones also refer to that balancing expression: noble simplicity. I think that if artists took this into account, it would be fruitful.

#### Maria Antonietta Crippa

The already-made remarks have deepened the liturgy enough. I believe that nowadays, the Church as an institution must be strong and clear, and must be open to art —and, at the same time, give precise indications— for liturgical spaces. I have spent lots of years working for the Milan diocese and I must say that, from many years ago, I realised that I must understand, but I must also provide specifically cultural answer, as an architect. During my paper I said specifically that there are some aspects which had more than one problem. Architecture and art have their reasons and those reasons must meet the liturgy reasons. Under this approach, I would wish for something: those liturgy experts would agree; a greater friendliness among all the liturgy experts. I do not know how the story goes here, but in Italy, if you listen to somebody, he will say something, if you listen to the other one, he will say something else. That causes confusion. Therefore, this is a huge internal problem, maybe a theological one, which has to be very clear, very linear, so that architects and artists may have an easier dialogue.

The other fact that artists themselves do not understand a thing about the liturgy is unfortunately due to the huge cultural prejudices against the Church. That is true but I will say something else. At this point, prejudices have somehow turned into a huge difficulty because the institutions, for instance, are not helping. There must be some solidarity among those who work which helps to understand that there is a certain humanity

estos días. Y quería dejar también algunos elementos que pueden ayudar al diálogo al que han invitado muchos de ustedes, los ponentes.

Por una parte, quisiera señalar una frase que salió esta mañana aquí: «*vía pulchritudinis*», que es un camino muy importante a tener en cuenta en la liturgia. La liturgia realmente es la belleza de Dios que se encarna en Jesucristo, en formas muy sencillas y muy cercanas. Y por tanto, ese camino es un camino muy importante también para la arquitectura.

Destacar otra expresión que es muy querida por el Papa, a Benedicto XVI, el *ars celebrandi*, que la ha recogido en *Sacramentum caritatis* y que también concreta en ese documento cómo entenderla.

También decirles que en el Catecismo de la Iglesia Católica hay muchísimos elementos que, de alguna forma, han mejorado o han profundizado en lo expuesto en la *Sacrosanctum Concilium*. La síntesis que hay en el Catecismo es incluso mejor que la de *Sacrosanctum Concilium*.

Y por último, aquí se ha hablado de la excelencia o de la sencillez en la liturgia. Pues los documentos del Concilio Vaticano II y los siguientes también hablan de esta expresión que es equilibrante: noble sencillez, sencillez noble. A mí me parece que esto, tenido en cuenta por parte de los artistas, también dará su fruto.

#### Maria Antonietta Crippa

Las observaciones que se han hecho ya han profundizado bastante en la liturgia. Yo creo que hoy por hoy es una obligación de la institución eclesial, que debe ser muy fuerte y clara, de apertura al arte —y al mismo tiempo de indicaciones precisas— en los espacios litúrgicos. Yo trabajo desde hace muchísimos años para la diócesis de Milán, y debo decir que desde hace ya bastantes años me doy cuenta que mi obligación es la de comprender, pero también la de dar una respuesta más específicamente cultural, de arquitecto. Hay aspectos —lo he dicho específicamente en mi ponencia— que han tenido más de un solo problema. La arquitectura y el arte tienen sus razones. Y las razones de la arquitectura y del arte se deben encontrar con las razones de la liturgia. Bajo este punto de vista, desearía una cosa: que los liturgistas se pusieran de acuerdo. Que haya más cordialidad entre todos los liturgistas. No sé como es aquí, pero si en Italia se escucha a uno, dice una cosa, si se escucha a otro, dice otra. De esta manera inducen a confusión. Por tanto, este es un gran problema interno, tal vez teológico, que debe ser muy claro, muy lineal, para que el arquitecto, el artista, puedan dialogar más fácilmente.

El otro aspecto de que el mismo artista no comprenda nada de la liturgia se debe, desgraciadamente, a los enormes prejuicios culturales que existen contra la Iglesia. Esto es verdad. Pero también voy a decir otra cosa. En este punto, los prejuicios de alguna manera se han transformado en una enorme dificultad, por que no ayudan mucho, por ejemplo, las instituciones. Debe haber una cierta solidaridad entre quienes trabajan, en cualquier momento, que ayude a comprender que hay un contexto de humanidad —incluso dentro de la Iglesia— que se convierta en atractivo. Verdaderamente es difícil. Se crean unas contraposiciones... entre otras cosas yo pienso que es difícil

llegar a un acuerdo porque —es lo que el Papa está diciendo— el relativismo es efectivamente una característica de nuestra cultura. Lo será cada vez más radicalmente. Por lo tanto tenemos un gran problema frente a este panorama radical y diferente por lo que implica de subjetivismo total. Tenemos la obligación de demostrar que la Iglesia es comunidad. Una obligación enorme. Pero este deber comienza en nosotros mismos, en la solidaridad —si puedo decirlo así— según la cual entre los roles del clero y los laicos no existe una diferencia abismal. Lo digo así porque no sé explicarme de otra manera. Pero esto en la actualidad se está convirtiendo en algo fundamental. Si la Iglesia no sabe demostrar una comunión en su interior, quien está lejos por prejuicios estará irritado. No es por justificar nada, pero hay que decir que existe una dificultad.

### Eduardo Delgado

Muy brevemente. Quiero declarar mi ignorancia —mi conocimiento es elemental— en temas de metafísica, de ontología, de filosofía y casi de filología. Con excelencia me he referido —y el otro día Ignacio Vicens, con el que estoy totalmente de acuerdo, pienso que también lo hacía— a calidad. Creo que lo que la Iglesia debe perseguir, como cualquier otro cliente, es —y perdón, porque tal vez esto pueda parecer un poco duro— no avergonzarse —hablo ahora también como parte pequeña de la Iglesia—, no avergonzarnos de las obras. Voy a poner sólo un ejemplo, porque me cuesta hablar de esto. El padre Couturier, del cual nos habló ayer Maria Antonietta Crippa, cuando se enfrenta con la necesidad de reconstruir la iglesia de Ronchamp hace un ejercicio mental muy sencillo, que es decir: esto es para la Virgen, esto es para mi madre. Por lo tanto, tengo que encargárselo al mejor arquitecto del mundo. Él pregunta quién es el mejor arquitecto del mundo, se lo pregunta a sí mismo y a su entorno. Y se va a hablar con Le Corbusier. Y ese encargo se convierte también en una ocasión de trato, en una ocasión de catequesis, si se quiere, con el propio Le Corbusier. Yo creo que esa debería ser la actitud correcta, sin miedo. A mí me ha pasado, esto lo he vivido personalmente: que se buscan arquitectos o artistas dóciles, se busca alguien que no dé problemas. Lo de la Catedral de Palma me parece excepcional y modélico. Creo que hay que buscar personajes valiosos, en parte para conseguir sus trabajos, conseguir sus obras, pero también para que —y eso sí que está en la letra y también en el espíritu de los documentos eclesiales— el arte moderno, el arte de nuestro tiempo, el arte que entiende el hombre contemporáneo, entre en la Iglesia. Y también para que la Iglesia se acerque a esos intelectuales que tienen una extraordinaria capacidad de transformación del mundo, no lo olvidemos.

### José Oubrierie

Subrayar, tal vez, algo de lo que tú decías, Eduardo. Que el arquitecto como nosotros —que es lo que pienso que debería ser— es fenomenológico en su proceso. Este problema es el que yo comentaba respecto a Maigret. Es muy importante, porque es lo que hace dar una respuesta auténtica a los problemas de la comunidad o del programa. Este sentido poético que

*framework—even within the Church— which can be attractive. Comparisons are made... among other things, I believe that it is hard to reach an agreement because—just like the Pope says— relativism is certainly a characteristic of our culture and it will get more and more radical. Therefore, we have a huge problem facing this radical and different scenario because it implies an absolute subjectivism. We must prove that the Church is a community. An enormous duty. But this duty stems from us, from solidarity—if I may say so— according to which, there is no huge difference between the roles of the clergy and the lay. I say so because I cannot explain it otherwise. If the Church cannot show an inner communion, those who are biased and detached will feel irritated. I do not intend a justification, but I must say that there is an obstacle.*

### Eduardo Delgado

*I would briefly like to declare my ignorance —my knowledge is basic— about metaphysics, ontology, philosophy and almost philology. When I said excellence I meant —and the other day, Ignacio Vicens, with whom I totally agree— I guess he meant also quality. I believe that the Church, just like any other client, should aim at not being ashamed of works. I apologise, and I speak also as a small part of the Church, because it may sound a little harsh, do not feel embarrassed. I will just mention an example, because it is hard for me to mention it. Father Couturier, of whom Maria Antonietta Crippa spoke yesterday, when faced with the need to reconstruct Ronchamp church, made a very simple mental exercise, he said: this is for the Virgin, this is for my mother. Therefore, I must commission it to the best architect in the world. He asked himself and his surroundings who the best architect in the world was. So, he approached Le Corbusier. I think that this should be the right attitude, fearless. It has happened to me, I have experienced it personally. Tame architects or artists are looked for, problem- less people. The story of the Majorca cathedral has been exceptional and a good example. I think you need to search for valuable personalities, partly in order to get their works, and partly —and that is in the wording and the spirit of religious documents— so that modern art, contemporary art, the one which is understood by contemporary people, enters the Church. Also to get the Church closer to those intellectuals who have an extraordinary capacity to transform the world, let's not forget it.*

### José Oubrierie

*I would like to highlight something of what Eduardo has said: that architects like us—I think it should be that way— are phenomenological in their processes. That is the issue I mentioned with regard to Maigret. It is very important, because it is what provides a real answer to the community or the programme problems. This poetic sense*



that architects must have is, in my opinion, very important in this case, though I really like Fisac's churches. It is funny because when we gave this prize to Siza, as opposed to other famous architects who had I do not know how many churches, we chose quality...

#### Mercé Gambús

Since I am the last one, I will use another argument. You have spoken about God's beauty, about the unity in variety: I think it has already been answered. I believe that, somehow or other, everybody understands that is the way. It is perhaps the only formula through which we may reach a certain consensus among all the participants in those creative processes.

However, if you will allow me —because I think that it is necessary to remark it even more—, I will open a topic which can be almost a thermometer of the situation. That is specialised critique. So many pages in international newspapers spoke about that work. The fact that an artist with Miquel Barceló's international —I will not say world, but international— projection, with the whole ensuing marketing, has caused that situation, I think that should be evaluated in this kind of conference. In Majorca, we are making efforts to compile everything which has been written about the Holy Sacrament chapel. The purpose is to get somebody from the Church to find out what the general public is feeling right now. Father Darder has made a synthesis using the example of the Royal Family: that can be expanded at every level. Do you know what is totally discouraging? Watching the great amount of people who visit the cathedral during these summer months in search of the Barceló's chapel, as they call it, passing by the Renaissance, the Baroque, the best Gothic that was ever written, with an absolute lack of knowledge: not knowing the sculptures or the space. They are using it as a tourist resort. You have spoken about the involvement of Majorca's social and political tissue in financing the work but why? What for? Where is the legitimacy?

Finally, this work was brave; it was a choral work because many people have taken part in it. You need to know how to manage that and I am totally sure that the Church itself, through its institutions, is the one which has the upper hand. There are many laypeople who are willing to collaborate from the technical or scientific world and this help should happen. We should, therefore, be active so that something which was the identity sign of many Western cultures —certainly it was in Spain— keeps on existing, keeps on giving life and exploring new paths as the speeches from these days have made it clear. They have provided extraordinary examples of religious architecture which keep on talking as years go by; I believe that they provide some new pages, some important innovations and, in particular, they help to relive what used to be our people's tradition.

debe tener el arquitecto, en mi opinión es muy importante en este caso, aunque me gustan mucho las iglesias de Fisac. Es curioso, porque cuando le dimos este premio a Siza, frente a otros arquitectos famosos que tenían nosecuantas iglesias, escogimos la calidad...

#### Mercé Gambús

Ya que me toca acabar, voy a utilizar otro argumento. Hablaban de la belleza de Dios, de la unidad en la variedad: creo que ha quedado suficientemente contestado. Yo pienso que de una manera o de otra, todo el mundo entiende que ése es el camino. Y que es quizá la única fórmula a través de la cual podamos llegar a un cierto consenso entre todos los que participamos en estos procesos creativos.

Pero yo, si me lo permiten —porque pienso que es innecesario redundar más—, voy a introducir una cuestión que es casi un termómetro de la situación. Y es la crítica especializada. La cantidad de páginas y páginas que en los periódicos de todo el mundo han hablado de esta obra. El hecho de que un artista de la proyección internacional —no diré mundial pero sí internacional— de Miquel Barceló, con todo el marketing que lleva detrás, con toda la imagen que lleva detrás, haya provocado una situación así, creo que es importante que se valore en un encuentro como éste. Desde Mallorca, hemos hecho un esfuerzo por reunir todo aquello que se está publicando sobre la capilla del Santísimo. Y les aseguro que es para que alguien, desde la Iglesia, se tome la molestia de averiguar cómo se siente el público en general. Ahora, mosen Darder ha hecho una síntesis utilizando como ejemplo a la Familia Real: eso se puede ampliar a todos los niveles. ¿Y saben lo que es absolutamente decorazonador? Observar esa ingente cantidad de personas que en estos meses de verano visitan la catedral a la búsqueda de la capilla de Barceló, como la llaman, pasando por delante del renacimiento, del barroco, del mejor gótico que se ha escrito, con un desconocimiento absoluto: con un desconocimiento de las imágenes y con un desconocimiento del espacio. Y lo están utilizando como recurso turístico. Se ha hablado aquí de la implicación del tejido social y político de Mallorca en la financiación de esta obra; pero todo esto ¿por qué?, ¿para qué?, ¿dónde está la legitimidad?

Finalmente, es una obra que ha sido valiente, que ha sido una obra coral porque ha participado en ella muchísima gente. Pero esto hay que saberlo administrar, y yo estoy absolutamente convencida de que es la propia Iglesia, a través de sus instancias, la que tiene la primera responsabilidad; y que hay muchos seglares que desde el mundo técnico o científico están dispuestos a colaborar; y que esa ayuda se debería producir. Y que, en definitiva, deberíamos caminar para que algo que ha sido seña de identidad de muchas culturas occidentales —y desde luego en España lo ha sido— no deje de existir, no deje de vivificar y continúe explorando nuevos caminos tal como lo han demostrado las intervenciones de estos días, con ejemplos extraordinarios de arquitectura religiosa que hablan al compás de los tiempos, que creo que aportan páginas nuevas, novedades importantes, pero que, sobre todo, hacen vivificar lo que ha sido la tradición de nuestro pueblo.



**Clausura**

# Cinco reflexiones sobre arquitectura religiosa contemporánea

## *Five reflections on contemporary religious architecture*

FERNANDO AGRASAR QUIROGA



La nueva catedral de Conventry dentro de la ciudad.

Estoy aquí en representación de Celestino García Braña, Decano del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, cuya ausencia me ruega que excuse. En primer lugar quisiera felicitar, en nombre del Decano y en el mío propio, a todos los organizadores y participantes. También quiero decirles que este congreso culmina un proceso de conversaciones y ediciones, y al tiempo, es una primera etapa de futuras iniciativas. Una de las piezas fundamentales del proceso al que me refiero es la edición de la monografía sobre arquitectura contemporánea en España del que es autor Esteban Fernández Cobián. Este libro fue publicado por el Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia recientemente. Su Comisión de Cultura y su Decano están muy satisfechos del resultado, entre otras razones porque, como se ha señalado hace un instante, la historiografía moderna tiene una deuda con la arquitectura religiosa que debe subsanarse y a ello queremos contribuir.

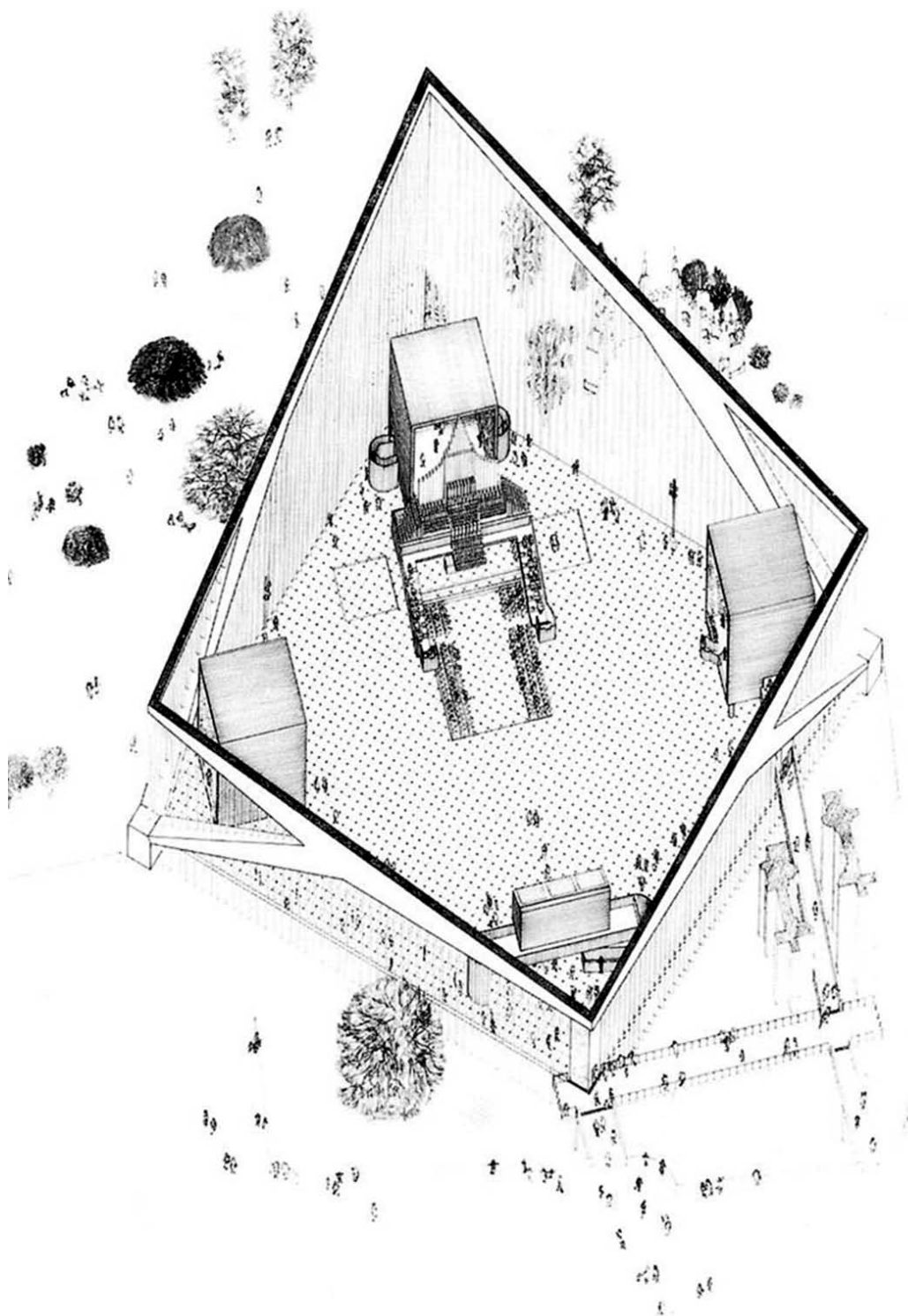
Mi trabajo de investigación no está vinculado a la arquitectura religiosa contemporánea, pero dos trabajos recientes, dos tareas en las que estoy involucrado, me han aproximado de una manera intensa a este fenómeno arquitectónico. En primer lugar desde mi participación en el proyecto SUDOE, que es una catalogación de arquitectura española del siglo XX que recoge piezas de interés delimitadas por las fronteras temporales del siglo XX, en donde se han recogido numerosísimas entradas de arquitectura religiosa. Y es realmente interesante constatar el peso, el valor y la calidad de estas piezas en el conjunto de lo que hemos propuesto como arquitecturas de interés y de valor en todo el siglo XX español. En segundo lugar, desde la comisión técnica de la Fundación DoCoMoMo Ibérico, llevando a cabo la tarea de catalogar y registrar piezas arquitectónicas de adscripción moderna, entre las que se están recogiendo importantes, y numerosos, edificios religiosos.

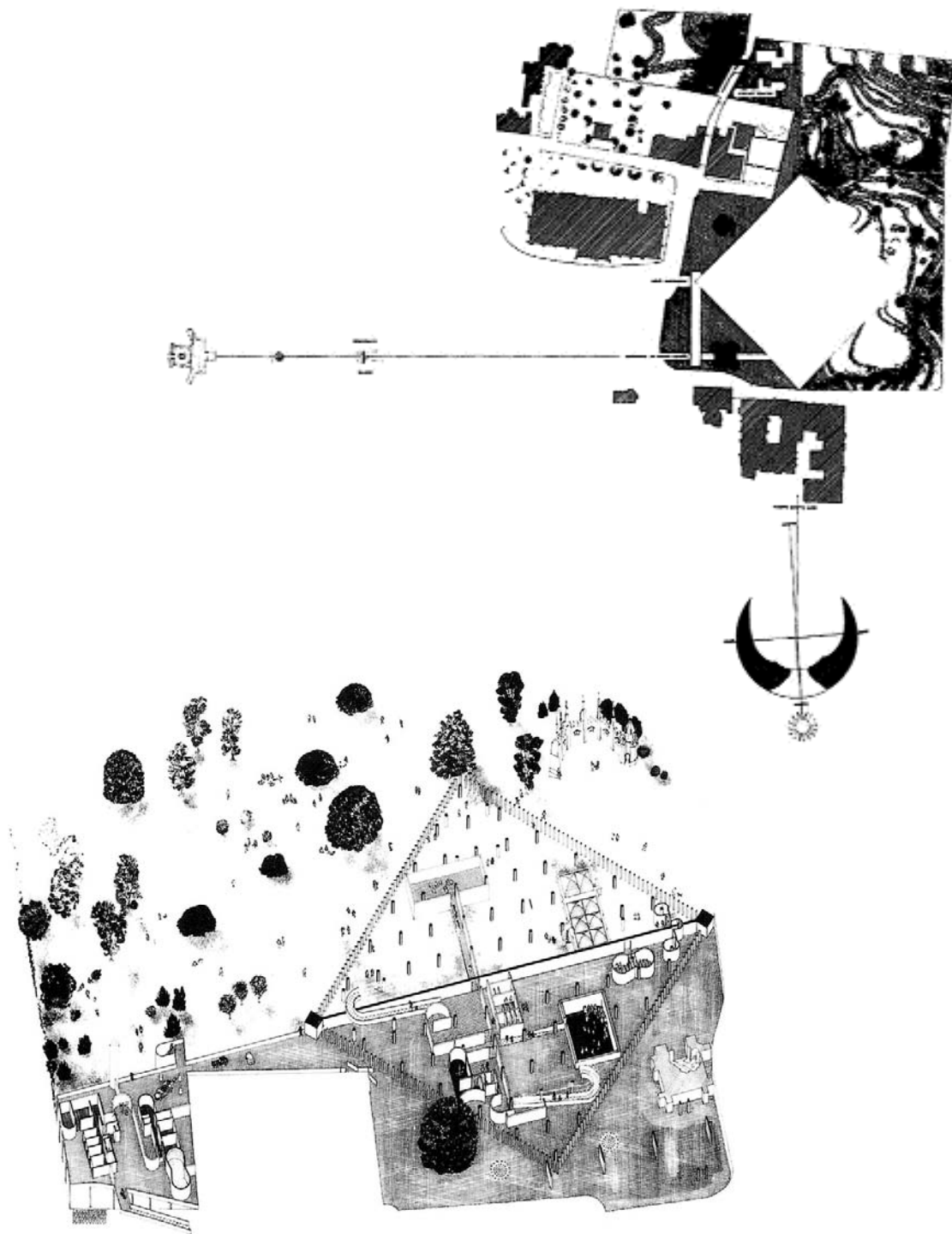
*I am here on behalf of Celestino García Braña, Dean of the Official Association of Architects of Galicia, and I would like to apologise for his non-attendance. First of all, I would like to congratulate all the organisers and participants on behalf of the Dean and on my own. I would also like to say that this conference culminates a process of conversations and editions and it is, at the same time, the first stage of the coming initiatives. One of the basic pieces of the process that I am referring to is the monographic on contemporary architecture in Spain by Esteban Fernández Cobián. This book was recently published by the Official Association of Architects of Galicia. Both the Culture Commission and the Dean are very pleased with this result, because, among other reasons, as it was mentioned, modern historiography owes something to religious architecture and this must be repaid. We would like to contribute to that.*

*My research work is not linked to contemporary religious architecture. However, two recent works, a couple of tasks that I am involved with, have brought me very close to this architectural phenomenon. First of all, my participation in the SUDOE project, which is a catalogue of Spanish architecture of the 20th century compiling some interesting pieces framed within the time limit of the 20th century. Numerous religious architecture entries were collected there. It is really interesting to note the weight, value and quality of those pieces within the set proposed as interesting*



Alison y Peter Smithson, Reconstrucción de la catedral anglicana de Coventry (Reino Unido), 1950/51. Proyecto.





Catedral anglicana de Coventry. Planos del proyecto.

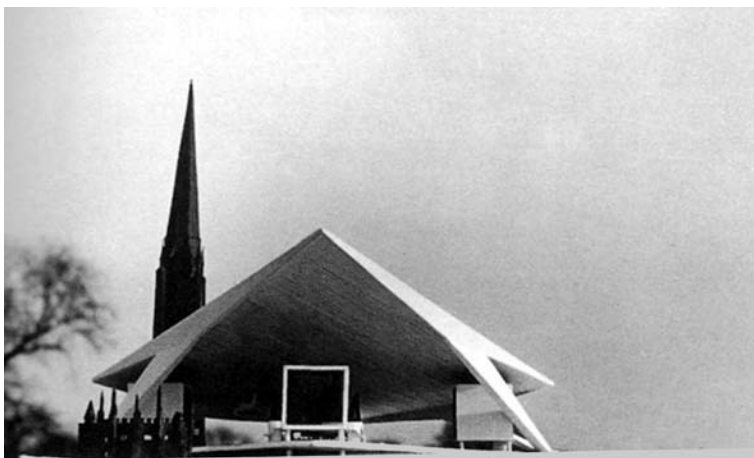
and valuable architecture from the Spanish 20th century. Secondly, from the technical commission of the DoCoMoMo Ibérico Foundation, I have carried out the task of cataloguing and registering modern architectural pieces, among which a great number of important religious buildings is found.

I would briefly like to point out a few ideas —5, actually—, about contemporary religious architecture. If you allow me, I will go ahead.

The few pictures I have brought so as to support my brief presentation refer to an unbuilt architecture: the Coventry cathedral project, by Alison & Peter Smithson, between 1950 and 1951. The work and, in particular, the thoughts of both architects are hugely important in the development of architecture during the second half of the 20th century. Modern architectural historiography also owes something to them, by the way, apart from the debt to religious architecture. These issues are directly and intensely portrayed in the pictures of the unbuilt Coventry cathedral —one of the characteristics of the work of both British architects—. These questions are also key to the relationship between modern and contemporary architecture and the religious one.

First of all: the issue of the typology inertia. That is, the difficulty posed by planning a sacred building upon which an enormous historical weight will undoubtedly fall. Temples have always been the essential architectural topic. Together with palaces, they have been the two main themes of architecture, practically the only two until the Industrial Revolution. During the eclectic architecture period, in the late 20th century, town planners would scatter churches around the tissue of the enlargements following the same order criterion used to distribute markets and hospitals. A whole new range of town typologies was born at that point in time, and the situation maintained since civilisation started was broken. That breaking marked the religious architecture of that time and that which would be projected throughout the whole 20th century, with the psychological burden of a very brilliant history, a heavy legacy which has always gravitated above the temple composition.

Secondly, the tension between function and form is the angular stone of modernity. That is, according to Sullivan, shape follows function and from there to his disciple Frank Lloyd Wright, the whole modern composition was developed. Therefore, the definition of function in temples has important architectural consequences, so



Catedral anglicana de Coventry. Maqueta de la propuesta.

De forma breve quisiera apuntar unas ideas —cinco, en concreto— sobre arquitectura religiosa contemporánea. Si me lo permiten, voy a proceder a ello.

Las pocas imágenes que he traído para apoyar esta mínima intervención son de una arquitectura no construida: el proyecto de la catedral anglicana de Coventry, del que son autores Alison y Peter Smithson (1950/51). Unos arquitectos, cuya obra y, sobre todo, cuyo pensamiento son capitales en el desarrollo de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, y con los que las historiografía de la arquitectura moderna, por cierto, también tiene un deuda, además de con la arquitectura religiosa. En estas imágenes de la no construida Catedral de Coventry se recogen de manera muy directa y muy intensa —como es característico en la obra de estos dos arquitectos británicos— estas cuestiones que, entiendo, son claves en la relación de la arquitectura moderna y contemporánea con la arquitectura religiosa.

En primer lugar: la cuestión de la inercia tipológica. Es decir, la dificultad que entraña plantear una construcción sacra sobre la que inevitablemente gravitará un peso histórico formidable. El templo ha sido *el tema* arquitectónico por excelencia. Junto con el palacio, han sido los dos grandes temas de la arquitectura, prácticamente los dos únicos hasta la Revolución Industrial. En el periodo de la arquitectura ecléctica, a finales del siglo XIX, los urbanistas distribuían las iglesias en el tejido de los ensanches con el mismo criterio de orden con el que situaban mercados u hospitales. En ese momento apareció un abanico amplísimo de nuevas tipologías edilicias, quebrándose una situación mantenida desde los orígenes de la civilización. Aquella ruptura marcó la arquitectura religiosa de aquel momento y la que se proyectaría a lo largo de todo el siglo XX, con el lastre psicológico de una historia brillantísima, de pesado legado, que ha gravitado constantemente sobre la composición del templo.

En segundo lugar, la tensión entre función y forma, que es la piedra angular de la modernidad. Es decir, desde «la forma sigue a la función» de Sullivan, hasta «forma y función son una sola cosa», de su discípulo Frank Lloyd Wright, se desarrolla toda la composición moderna. Por esto, la definición de función en el templo tiene importantes consecuencias arquitectónicas, de forma que no puede entenderse la historia moderna de la arquitectura religiosa sin las variaciones introducidas en el culto religioso y los diversos planteamientos del papel social de la Iglesia.

Por otro lado, y casi como idea fundamental, surge el problema de la caracterización espacial del templo. Porque el templo es siempre —ha sido, también en buena parte de la experiencia moderna— un espacio ensimismado, un espacio que mira exclusivamente hacia dentro, donde no hay referencias exteriores. El edificio de Siza en Marco de Canaveses quiebra este orden, esta convención, esta inercia de la arquitectura religiosa, y también, y de una manera casi brutal, también lo hace el proyecto de los Smithson, con un enorme paraboloide hiperbólico abierto en su fachada este a la destrucción de Coventry, a los restos de la ciudad bombardeada, todavía visibles en 1950.

Por esto, y por la necesidad de una nueva formulación del templo contemporáneo, son tan abundantes los ejemplos recientes en los que el edificio religioso se piensa, se concibe y se compone como un hito en el paisaje. Cada vez menos es un elemento más del tejido urbano, y cada vez más es un edificio, una pieza arquitectónica, una pieza artística que dialoga y construye paisaje.

Y en último lugar, el problema de la expresión artística contemporánea, que es una cuestión no resuelta y que arrastra enormes lastres en cuanto a la propia naturaleza. Este conflicto fue generado por la irrupción de las vanguardias en las primeras décadas de siglo, al situar la expresión contemporánea de lo espiritual fuera de la tradición religiosa y, con frecuencia, en el contexto de un agnosticismo militante. Desde la materialidad de la abstracción, desde el legado de la nueva visión de las vanguardias, esa comunicación de lo espiritual, ese peso simbólico y representativo de lo trascendente, exige una reflexión en profundidad desde la disciplina artística y, claro está, desde la creencia religiosa.

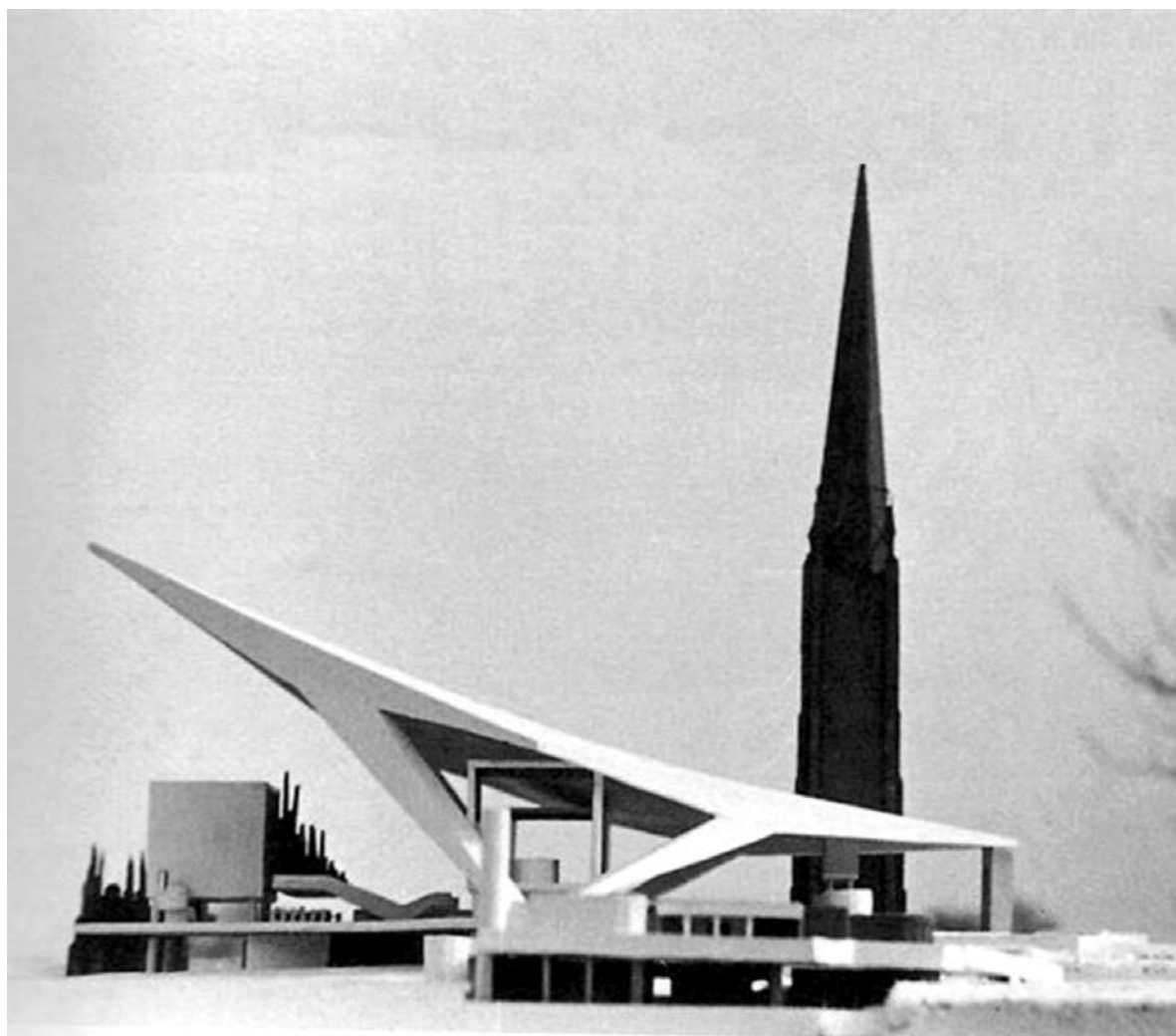
*that the modern history of religious architecture cannot be understood without the variations introduced to religious worship and the various approaches to the Church's social role.*

*On the other hand —and this is a key idea—, the issue of the spatial characterisation of temples arose. Temples have always been —also during a great part of modern experience— withdrawn spaces, spaces looking inwards and with no outer references. Siza's building in Marco de Canaveses breaks with this order, with this convention, with this inertia of religious architecture and also does the Smithsons' project, almost brutally so. This was a huge hyperbolic parable with an Eastern façade open to the destruction of Coventry, to the remains of the bombed city, still visible in 1950.*

*That is why there are so many recent examples in which religious buildings are thought, conceived and composed as a milestone in the landscape, also due to the need for a new formulation of contemporary temples. It is less often an element of urban landscape, and more often a building, an architectural piece, a work of art which holds a dialogue and builds the landscape.*

*Finally, the pending issue of contemporary artistic expression which drags a huge ballast with regard to its own nature. This conflict was caused by the arrival of the avant-gardes during the first decades of the century, when the contemporary expression of the spiritual was placed outside religious tradition and, often, within the context of a militant agnosticism. From the materiality of abstraction, from the legacy of the new vision of the avant-gardes, that communication of spirituality, that symbolic and representative weight of what is transcendent, requires a deep reflection by the artistic field and, obviously, from a religious belief.*





## Palabras de clausura

### *Closing Words*

Monseñor Luis Quinteiro Fiuza,  
Obispo de Ourense/*Bishop of Ourense*

Hemos oído en estos días discursos tan profundos y tan bellos; se han producido encuentros tan hermosos; y, sobre todo, ha aparecido un grupo de jóvenes que me ha impresionado por su presencia y su interés. Y eso a mí me lleva, en primer lugar, a dar gracias a Dios. A dar gracias a Dios por este encuentro maravilloso que, como decía el señor Presidente del Colegio de Arquitectos de Ourense, no ha sido multitudinario, pero las cosas importantes no tienen por qué ser multitudinarias. Es decir, las cosas comienzan en un fermento, y este fermento, que yo he podido palpar en estos días, es muy importante. Por ello, mi gratitud a Dios, mi gratitud —y don Celestino García Braña lo sabe muy bien, a don Fernando Agrasar se lo transmito hoy— más profunda y más sincera al Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, que siempre ha estado detrás de esta idea, de este proyecto. Y luego al Colegio de Arquitectos de Ourense y a todos los que habéis colaborado. Y me vais a permitir que no diga nombres, porque entonces tendría que hablar de muchas personas y no quisiera olvidarme de ninguna.

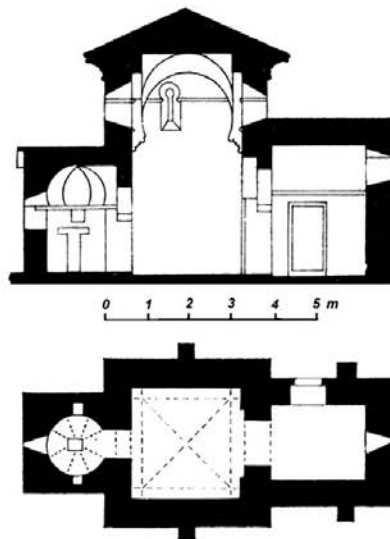
Quisiera también destacar el hecho de que este excepcional evento se produce en el marco del año jubilar de San Rosendo. Ayer por la tarde habéis estado en el monasterio de Celanova, en la casa, en la *cella*. Celanova nace allí, *cella* es la palabra inicial. San Rosendo crea un espacio, crea un burgo, crea una casa para Dios, cuyo resto nos queda hoy en su capilla particular que no habéis podido contemplar desde dentro, y por tanto, ¡tendréis que volver! La capilla de San Miguel es todo un programa arquitectónico, no tanto desde fuera como desde dentro. La proporcionalidad de sus medidas es algo excepcional. Y entonces, cuando en este año jubilar me he encontrado con tantas personas que han peregrinado allí —más de trescientas mil personas llevamos ya— me he hecho esta reflexión: los problemas que tuvo San Rosendo hace mil cien años, esos problemas que él intentó solucionar —y que solucionó de manera realmente brillante desde la santidad de

*We have heard so many deep and beautiful speeches these days; so many beautiful meetings have taken place and, above all, a group of youngsters who impressed me due to their presence and interest has come to me. So, first of all, that leads me to thank God. I must thank God for this wonderful meeting which, just like the President of the Official Association of Architects of Ourense said, it was not massive; but important things do not have to be massive. That is to say, things start from a seed and that seed, which I was able to experience these days, is very important. Therefore, I am thankful to God —and Mr. Celestino García Braña knows it very well, I am also telling Mr. Fernando Agrasar now— I am also deeply and honestly thankful to the Official Association of Architects of Galicia for being constantly supporting this idea, this project. And thanks also to the Official Association of Architects of Ourense and to all of those who have cooperated. I will not mention any name, since then I would have to mention lots of people and I would not like to leave anyone out.*

*I would also like to point out the fact that this extraordinary event takes place within the framework of St. Rosendo's Jubilee Year. You went to Celanova monastery yesterday afternoon, to the house, to the cella. Celanova was born there, cella is the first part of the word. St. Rosendo created a space, a borough, he created God's house and nowadays we have the remains in his private chapel which you could not see from the inside, therefore...you must return! Saint Michael's chapel contains a whole architectural programme, not so much indoors but outdoors. This Jubilee year I have met so many people who made a pilgrimage there —over 300,000 people so far— and I have reflected upon something:*



Capilla de San Miguel, Celanova (Ourense), h. 937.



su vida— son también los problemas nuestros de hoy. Los problemas de entonces, los problemas que en aquella alta edad media abatían a la sociedad, son problemas que hoy también tenemos nosotros sobre la mesa, entre manos: en nuestra propia persona, en nuestras familias, en nuestras instituciones, en nuestra sociedad.

A mí me ha llamado la atención muy positivamente —y perdónenme que haga esta reflexión— lo que ha dicho la profesora Maria Antonietta Crippa aquí, en la mesa redonda final. Los que tenemos ya algunos años —ella más o menos como yo, más o menos— hemos asistido a un momento en que todo esto parecía que llegaba al final. Que todo lo religioso llegaba a un ocaso. Yo me ocupé profundamente de este tema en los años setenta: intensamente, al menos. Y por ejemplo, estudié mucho lo que entonces se llamaba la teología de la muerte de Dios. Y lo que ella dice. Un teólogo paradigmático de aquel momento fue Harvey G. Cox, que escribió *La ciudad secular*<sup>1</sup>. Ese mismo teólogo, en los años noventa, escribe un libro totalmente diferente, de entusiasmo espiritual<sup>2</sup>. Y podríamos decir lo mismo del marxismo. Yo he estudiado también algo de marxismo, y todos nosotros creíamos que esa ideología iba a ser un referente para tiempos indefinidos del futuro. Pero los tiempos cambian. La historia es así.

Permítanme una brevísima referencia a alguien que para mí es fundamental: el mayor de los filósofos, Platón. Platón —es una leyenda, no está comprobado— ponía en la puerta de su casa: «No entre aquí nadie que no sea geómetra»: y ustedes son geómetras. El Platón maduro, el Platón de la *akmé*, el Platón que expresa su preocupación social, profunda, de la *polis*, de la república, es un Platón metafísico, ontológico, que desprecia la religión, que la considera un fenómeno del vulgo, una excrescencia de la sociedad. Pero este mismo Platón evoluciona y se hace anciano, y en la ancianidad escribe su otra gran obra, que son *Las leyes*. Y en *Las leyes* Platón dice que el principal pecado de la sociedad es la incredulidad. Y dedica todo el capítulo X a la teología.

Permítanme también un flash bíblico. Yo leo con especial intensidad en este tiempo los textos y la teología del exilio y del post-exilio del pueblo judío. Hay un profeta, Ezequiel, que es el profeta que sostiene a los deportados del pueblo judío en Babilonia. Es el padre del judaísmo, del nuevo pueblo judío. Y desde el exilio, el profeta Ezequiel sueña el nuevo pueblo. Y lo sueña en torno al templo. Ustedes lean los capítulos finales de este profeta y vean cómo indica, incluso, cuántos muros, cuántos metros: es una descripción exacta del templo. Porque el templo es la referencia del pueblo futuro. Y esto se concreta de un modo más articulado en el profeta Esdras, que con Nehemías, son los que llevan a cabo la reconstrucción del templo de Jerusalén.

Pues bien, la gran preocupación —y aquí se ha manifestado—, la gran preocupación de la Iglesia es la liturgia. Uno de los títulos de las mesas redondas —la del primer día— era «La liturgia como programa», y aquí, ustedes, los ponentes, han insistido en esta cuestión. Pero yo

*about the problems faced by St. Rosendo 1100 years ago, and for which he tried to find a solution. Those problems which he so brilliantly solved from his holy life in that High Middle Ages are the same ones that we face nowadays in our daily lives: inside us, inside our families, in our institutions, in our society.*

*Forgive me for making this reflection, but I was very positively impressed by the words of Professor Maria Antonietta Crippa here at the second panel discussion. Those of us of a certain age —she is more or less the same age as I— have come to a point in time when it seemed that it was all over, that every religious thing was coming to an end. I was deeply concerned with this topic during the 70s, intensely, at least. For example, I studied deeply what used to be called the theology of God's death and what it says. Harvey G. Cox was a paradigmatic theologian from those times who wrote The Secular City<sup>1</sup>. The same theologian wrote in the 90s a totally different book, one full of spiritual enthusiasm<sup>2</sup>. The same thing could be said about Marxism and all of us believed that this ideology would become a reference for some eventual future. However, times do change. That is history.*

*Let me make a very brief reference to somebody I consider being fundamental: he was the greatest philosopher: Plato. Legend has it that Plato wrote on the door to his house: «Do not come in if you are not a geometrician». You are geometricians. The ripe Plato, the *akmé* Plato, the one who expressed his deep social concern about the polis, the republic, was a metaphysical and ontological Plato who despised religion and considered it to be something for the masses, a cyst of society. However, the same Plato evolved and turned old and when he was old he wrote another one of his great works, the Laws. Plato wrote in the Laws that disbelief was the greatest sin of society. The whole chapter 10 was devoted to theology.*

*Please allow me also a Bible flashback. I read intensely these times the texts and the exile and post-exile theology of the Jewish people. There is a prophet named Ezekiel who supported the Jewish exiles in Babylon. He was the father of Judaism, of the new Jewish people. Prophet Ezekiel dreamed of the new people around the temple. If you read the last chapters of that prophet, you will see that he even counted the number of walls and meters: there was an accurate description of the temple because the temple is the reference of the future people. This is better integrated in prophet Esdras, who, together with Nehemiah, was the one who reconstructed Jerusalem's temple.*

*Well, the main preoccupation of the Church —as it was said here— is the Liturgy. The title of the first panel discussion was «The Liturgy as Programme» and the speakers have insisted on that topic. However, I would like to turn it inside out, which is also true: the liturgy is not*



possible without the temple. The liturgy is not possible without the temple! Romano Guardini has highlighted it, just like von Balthasar and the former Cardinal Ratzinger in 2000 in a truly programmatic volume: *Einführung in den Geist der Liturgie*<sup>3</sup>. The main parts in the book are dedicated to time and space in the liturgy and to the liturgical form. That is, a whole programme which is the church programme and which is being realised, like Professor Fernández Cobián said. This is the time to expect an impulse to the Church's liturgy. It is already happening. Anyhow, it is providential that the man who used to be so worried about that issue before becoming Pope is nowadays the Pope. Therefore, we should remain alert in this regard, also as believers, those of us who are believers must feel deeply involved, all of us.

I will finish with a call or a wish. Even, if you allow me, with evidence. A need experienced by all of us who were here these days: the Christian community, society, artists —architects are artists—, art theoreticians, theologians —liturgy experts are theologians—, pastors. We need to find spaces, to organise periodical meetings in order to hold a deep dialogue about the sacred space as architectural ideal, as we have done these days. Actually, we wanted to call this conference *First Conference*, and our biggest wish —and I guess that is also the wish of every organiser— is to hold a second one. I will now quote the words of the immortal Antonio Machado: «Walker, there is no path; the path is made as you walk.»

Thank you very much.

quiero volver esto del revés, que es igualmente cierto: no es posible la liturgia sin el templo. ¡No es posible la liturgia sin el templo! Y esto lo ha puesto de relieve Romano Guardini, lo ha puesto de relieve von Balthasar y lo ha expresado en el año 2000 el entonces cardenal Ratzinger, con un libro verdaderamente programático: *Einführung in den Geist der Liturgie*<sup>3</sup>. En este libro, las partes fundamentales se dedican al tiempo y al espacio en la liturgia y a la forma litúrgica. Es decir, todo un programa que es el programa de la iglesia, que se está realizando, decía el profesor Fernández Cobián. Este es un momento para esperar un impulso en la liturgia de la Iglesia. Está ya aconteciendo. Y en cualquier caso, es providencial que este hombre tan profundamente preocupado por este tema antes de ser Papa, hoy sea Papa. Por lo tanto, en este sentido hemos de estar atentos, y también como creyentes —los que lo somos— hemos de sentirnos profundamente implicados, todos.

Termino con una llamada. O con un deseo. Incluso, si quieren ustedes, con una constatación. Una necesidad que aquí, en estos días, hemos experimentado todos: la comunidad cristiana, la sociedad, los artistas —los arquitectos son artistas—, los teóricos del arte, los teólogos —los liturgistas son teólogos—, los pastores. Tenemos necesidad de encontrar espacios, de realizar encuentros regulares que hagan posible un diálogo en profundidad sobre el espacio sagrado como ideal de arquitectura, que es lo que hemos hecho estos días. En concreto, a este congreso lo hemos llamado *primer congreso*, y nuestro mayor deseo —y creo interpretar el deseo también de todos los organizadores— es que haya un *segundo*. Y aquí cito las palabras del inmortal Antonio Machado: «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar».

Muchas gracias.

<sup>1</sup> MacMillan, New York, 1965.

<sup>2</sup> Harvey G. Cox, *Fire from Heaven. The Rise of Pentecostal Spirituality and the Reshaping of Religion in the Twenty-First Century*, Addison-Wesley, Reading (Massachusetts), 1995.

<sup>3</sup> Herder Verlag, Freiburg, 2000.

<sup>1</sup> *The Secular City*, MacMillan, New York, 1965. Edición española en: *Península*, Barcelona, 1968.

<sup>2</sup> Harvey G. Cox, *Fire from Heaven. The Rise of Pentecostal Spirituality and the Reshaping of Religion in the Twenty-First Century*, Addison-Wesley, Reading (Massachusetts), 1995.

<sup>3</sup> Herder Verlag, Freiburg, 2000. Edición española: *El espíritu de la liturgia: una introducción*, Cristiandad, Madrid, 2005.



# Exposición

# Arquitectura religiosa contemporánea en Galicia: 15 obras

## *Contemporary religious architecture in Galicia: 15 works*

FOTOGRAFÍAS: VARI CARAMÉS

TEXTOS: ESTEBAN FERNÁNDEZ COBIÁN

Se presentan aquí quince obras de arquitectura religiosa que comparten una característica común: todas han sido construidas durante el siglo XX en Galicia.

El siglo XX ha sufrido dos revoluciones que afectaron directamente a la arquitectura religiosa: el Movimiento Moderno y el Movimiento Litúrgico. El primero tiene que ver con la arquitectura, o lo que es lo mismo, con la envolvente de los edificios; y el segundo con el culto, es decir, con la vida que se desarrolla dentro de ellos.

Estas dos revoluciones, al plantear sendas peticiones de principio, alteraron significativamente la línea continua que venía guiando la forma de construir iglesias hasta el momento, introduciéndolas en una suerte de vorágine revisionista de la que todavía no se han podido sustraer. Esa es la razón por la que los edificios que aquí se muestran aparecen tan dispares. Tanto, que algunos no serían reconocibles como iglesias si no hubiese una cruz que los significase como tales.

La revolución arquitectónica afectó no sólo al lenguaje artístico, sino a algo mucho más profundo: los valores que la arquitectura refleja. Así, alrededor de 1930, los conceptos de trascendencia, dignidad o calidad, intrínsecos a la arquitectura religiosa, se vieron trastocados por una alusión abstracta al espíritu de los tiempos, que impondría una arquitectura económica, sincera y desmontable. Lo que sólo era una idea antes de las grandes guerras, se convirtió en una necesidad después de ellas.

Por su parte, la revolución programática llegó desde la revisión purista de la liturgia de la Iglesia. La reforma paulatina de los usos culturales se volvió radical aprovechando la convocatoria del Concilio Vaticano II. Durante los años siguientes, ni los clérigos, ni mucho menos los arquitectos, sabían cómo hacer iglesias nuevas: hubo que inventarlas, algo que nunca había ocurrido anteriormente.

Las iglesias son espacios especialmente sensibles que acusan cualquier mínimo movimiento cultural. La fragilidad de su aspecto, debido a su sutilísimo programa, contrasta con la fortaleza que les confiere su milenaria historia. Sismógrafos de las vicisitudes del alma humana, estos espacios emocionantes nos permiten visitar un siglo convulso, así como constatar la maravillosa capacidad de adaptación de la fe cristiana al discurrir de los tiempos. La formas pueden cambiar, pero la esencia de la iglesia permanece inmutable: una sala amplia y arreglada donde poder celebrar la cena pascual (Cf. Lc 22, 12).

*Fifteen works of religious architecture are presented here with a joint characteristic: all of them were built in Galicia during the 20th century.*

*Two revolutions with a direct impact on religious architecture occurred during the 20th century: the Modern Movement and the Liturgical Movement. The former is related to architecture or rather, with the cladding of buildings; the latter is related to the cult, i.e., with the life going on inside them.*

*Both revolutions entailed their respective principle requests and they significantly altered the straight line which had directed the way in which churches had been built so far. They caused some sort of revisionist maelstrom which still affects it. That is the reason why the buildings shown here look so different. Actually, some of them would not be recognised as churches if it was not for the cross identifying them as such.*

*The architectural revolution impacted not only the artistic language, but also something deeper: the values portrayed in architecture. Around 1930, concepts such as transcendence, dignity or quality, inherent to religious architecture, were altered by an abstract allusion to the spirit of times which would impose an economic, sincere and removable architecture. What was just an idea before the two Great Wars became a need after them.*

*On the other hand, the programme revolution occurred from a purist review of the Church liturgy. The gradual reform of worship uses turned a radical one, making the most of the II Vatican Council call. In following years, neither clerics nor architects knew how to build new churches at all: they had to be invented, which had never happened before.*

*Churches are particularly sensitive spaces which suffer from any slight cultural movement. The fragility of their appearance, due to their very subtle programme, contrasts with the strength provided by its millenary history. These thrilling spaces are the seismographers of human condition and allow us to revisit a convulsed century, also witnessing the wonderful adaptation capacity of Christian faith to the passing of time. Shapes may change, but the essence of a church remains unchanged: a wide and well-appointed hall where the Easter supper can be celebrated (Cf. Lk 22, 12).*





# Capilla del Colegio del Santo Ángel

## St. Angel School Chapel

DANIEL VÁZQUEZ-GULÍAS MARTÍNEZ  
Ourense, 1918/25

Daniel Vázquez-Gulías ha sido un arquitecto poco frecuentado por la crítica, acaso injustamente. Tras un inicio profesional fulgurante —viajes por Europa y China, primeros premios en los concursos para el Gran Hotel del Balneario de la Toja (1899) y el Centro Gallego en La Habana (1917)—, su actividad se centró en la ciudad de Ourense. En esta pequeña capital de provincia proyectará un edificio verdaderamente singular: el Patronato del Santo Ángel, una iniciativa benéfica, destinada a impartir formación humana, cristiana y profesional a niñas huérfanas en régimen de internado, que estaba promovida por la señora Ángela Santamarina de Temes, más conocida como Angelita Varela (1864/1956).

La obra, concebida como un recinto amurallado, se nutre de diversas influencias, que van desde el neomedievalismo francés al plateresco español. Para la ornamentación, que en cada edificio es diferente, el arquitecto eligió motivos vegetales locales, evitando cualquier decoración exótica, como solían hacer los neomedievalistas, aunque también introdujo motivos profanos de intenso lirismo en las vidrieras, muy del gusto de los prerrafaelitas.

En 1917 se comenzó a construir la iglesia, que debería acoger las sepulturas de los benefactores. La capilla es soberbia, y está magníficamente ejecutada. Consta de una sola nave, cubierta por cuatro bóvedas de crucería de clave ornamentada que se apoyan sobre haces de columnas, reforzados al exterior por seis contrafuertes. En el interior, alberga el sepulcro de Dolores Santamarina, obra de Francisco Asoréy (1922), y la sepultura de Francisco de Temes, realizada por Francisco Amaya (1923).

Vázquez-Gulías está considerado como el más interesante de los arquitectos gallegos que construyeron iglesias entre 1890 y 1930. Su alejamiento tanto de la ortodoxia neogótica como del modernismo al uso, se puede comprobar en los diversos panteones funerarios que realizó en el cementerio de Ourense. Poco después, el mismo arquitecto pondrá el punto y final a la arquitectura ecléctica en Galicia con la iglesia parroquial de Santa María de Amarante (Maside, Ourense, 1922/30).

*Daniel Vázquez-Gulías has been an architect not so often reviewed by critics, maybe unfairly. After a dazzling start of his career —travelling through Europe and China, winning the first prize of the contest for the Grand Spa Hotel of A Toxa (1899) and the Galician Centre of La Habana (1917)—, his activity focused on the city of Ourense. He projected a really unique building at this small province capital: the St. Angel Foundation, a charity boarding-school devoted to human, Christian and professional training for orphaned girls promoted by Ms. Ángela Santamarina de Temes, also known as Angelita Varela (1864/1956).*

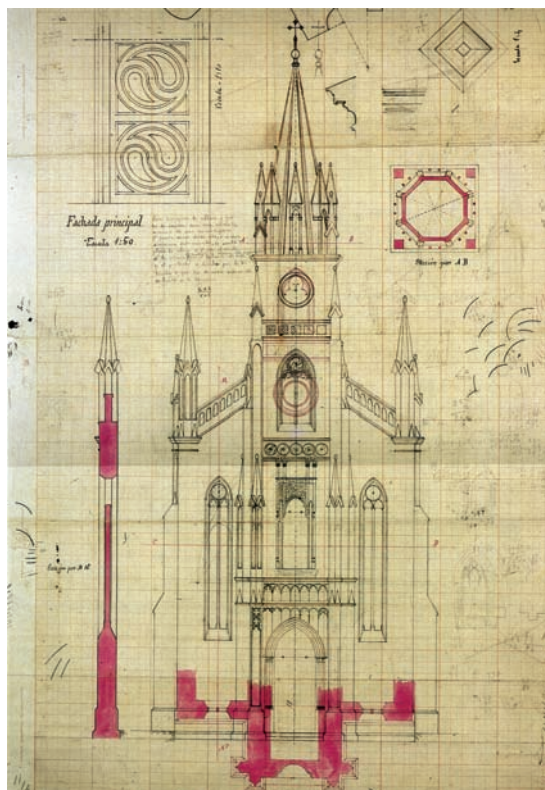
*The building was conceived as a walled precinct and it had several influences, ranging from French Neo-Medievalism to Spanish Plateresque. The decoration differs from building to building. The architect chose local vegetable motives and avoided any exotic decorating, as it was usual in Neo-Medieval works, though he also added some intensely lyrical profane motives on the stained-glass windows, very much of the Pre-Raphaelite taste.*

*The church started to be built in 1917 with a view to hosting the sponsors' tombs. The chapel is splendid and wonderfully executed. It has one nave covered with four cross rib domes with ornamented keystone which are supported by bundles of columns externally reinforced by six buttresses. Dolores Santamarina's sepulchre is kept inside, made by Francisco Asoréy (1922), as well as Francisco de Temes's tomb, made by Francisco Amaya (1923).*

*Vázquez-Gulías is considered to be the most interesting Galician architect who built churches between 1890 and 1930. He is detached both from Neo-Gothic orthodoxy and the usual modernism, as can be seen in the various funerary pantheons he made at Ourense cemetery. A few years later, the architect put an end to eclectic architecture in Galicia with the Saint Mary of Amarante parish church (Maside, Ourense, 1922/30).*











# Templo Votivo del Mar

## *Votive Temple of the Sea*

ANTONIO PALACIOS RAMILO  
Panxón (Pontevedra), 1932/37

Antonio Palacios fue uno de los arquitectos españoles más importantes del siglo XX. Nacido en O Porriño en 1878, estudió arquitectura en Madrid, donde construiría sus obras más significativas. A pesar de su mentalidad cosmopolita, Palacios nunca perdió el contacto con Galicia, y en el momento en que el regionalismo se convirtió en moda arquitectónica, sus referencias se volvieron locales.

Ese regionalismo se percibe muy bien en el Templo Votivo del Mar. El edificio formaba parte de un proyecto más ambicioso que incluía un internado para huérfanos, y otros edificios asistenciales. Un arco visigótico que se encontró en el lugar sirvió de excusa para construir un nuevo templo almenado, a la manera de las antiguas catedrales-fortaleza gallegas.

Palacios emplea un lenguaje que quiere ser una síntesis de muchas cosas. Por una parte, es un lenguaje elemental, que utiliza materiales sencillos, sin elaborar, encontrados al azar, dentro de la dinámica del reciclaje. Por otra, intenta que cada material sirva para lo que es —soportar cargas, iluminar, aportar color— sin violentar su naturaleza, es más, consiguiendo la máxima expresión partiendo, precisamente, de esa naturaleza. Una actitud inclusiva que bordea lo naïf y lo kitsch, esquivándolos gracias a su potencia expresiva y al oficio como constructor.

Particular atención merecen la cúpula nervada de ladrillo y la colección de mosaicos que se encuentran a su alrededor.

La brillantez visual de la iglesia, su economía de medios, su cercanía estética con las gentes sencillas, la posibilidad de incorporar en ella casi cualquier tipo de imagen, lo adecuado del tratamiento de la luz que crea ámbitos de celebración y de plegaria personal, o la aparente continuidad con la tradición planimétrica no exenta de hallazgos formales —obsérvese la nave alternativa conformada por el volumen de la entrada y el ábside del baptisterio—, garantizan la vigencia de un espacio que no es de ningún tiempo, y que es de todos a la vez.

*Antonio Palacios was one of the most important Spanish architects in the 20th century. He was born in O Porriño in 1878 and studied architecture in Madrid, where he built his most significant works. In spite of his cosmopolitan vision, Palacios never lost contact with Galicia, and his references turned local when regionalism became an architectural trend.*

*That regionalism is perfectly visible at the Votive Temple of the Sea. The building was part of a more ambitious project including a boarding-school for orphans and other charity buildings. A Visigothic arch found on the spot served as an excuse to build a new crenelated temple, in the fashion of the old Galician fortress-cathedrals.*

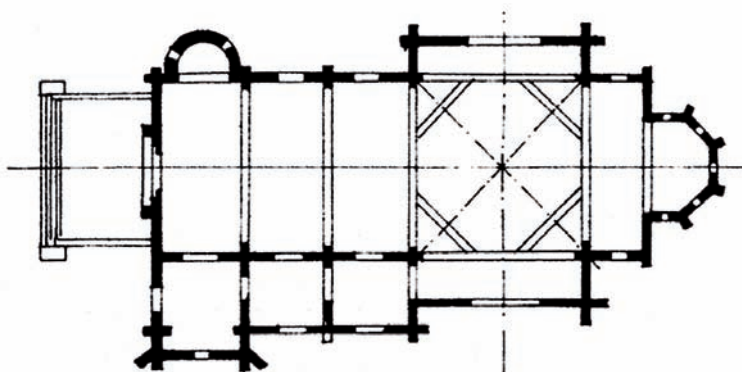
*Palacios used a language intending to be a synthesis of many things. On the one hand, it is an elementary language using simple un-elaborated materials, some found by chance, just like in recycling processes. On the other hand, he intends every material to be what they are for —bearing loads, lighting up, adding colour— without violating their nature, even achieving their highest expression based on that nature. His inclusive approach was almost naïve or kitsch; however he managed to escape them thanks to his expressive power and his professionalism as architect.*

*Particular attention must be drawn to the ribbed brick dome and the collection of mosaics surrounding it.*

*The visual brightness of the church, its economy of means, its aesthetic closeness to common people, the possibility to integrate almost any type of image, the right treatment of light creating celebration and private prayer spaces, or the apparent continuity with the plan metric tradition, with some formal achievements —take a look at the alternative nave integrated by the entrance volume and the baptistery apse— guarantee the usefulness of a space which is timeless and may belong to any given time.*











# Templo de la Veracruz

## Veracruz Temple

ANTONIO PALACIOS RAMILO  
O Carballiño (Ourense), 1943/60

El Templo de la Veracruz fue proyectado por el arquitecto Antonio Palacios y construido entre los años 1940 y 1957. Es un edificio realmente sorprendente por su originalidad plástica, pues presenta una amalgama de formas neorrománicas, neogóticas y bizantinas donde se adivinan las influencias de Gaudí. La composición culmina en una bella torre de 52 m de altura, en la que se conjugan el expresionismo, el simbolismo y el historicismo que identificaron la obra de este arquitecto en los últimos años de su vida.

La iglesia no sólo pretendía ser un espléndido cofre para el *Lignum Crucis* —una reliquia auténtica de la Cruz de Cristo traída desde Tierra Santa—, sino también condensar en un mismo espacio toda la historia de la arquitectura gallega. Pese a su aspecto exterior un tanto arqueológico e inclasificable —no sin razón se han llegado a calificar las iglesias de Palacios como *dinosaurios pétreos*—, el interior es rico en perspectivas y emocionante por el tratamiento que se hace de la luz (paradójicamente, Palacios estaba casi ciego cuando se comenzó a construir el edificio).

La planta del templo es original y compleja, y se articula en dos zonas: una nave principal de planta centrada, que incluye en su cabecera un ábside con deambulatorio; y una segunda nave adosada a sus pies, rectangular. Separando estos dos ámbitos se encuentra un arco triunfal, que acoge al colegio de los apóstoles dentro de una corona de luz.

Contrafuertes, torreones y arcos parabólicos —ejecutados con la idea trinitaria de que *de tres puntos distintos surge un solo arco, el parabólico*—, son un ejemplo del afán detallista, minucioso y virtuosista del autor, duramente criticado en diversos momentos por distintos círculos modernos.

Desde aquí nuestro recuerdo a Evaristo Vaamonde, entonces párroco de O Carballiño, y al constructor Adolfo Otero Landeiro, que con imaginación económica y voluntarismo perseverante, lograron levantar este *palacio para Dios*.

*The Veracruz Temple was projected by architect Antonio Palacios and built between the years 1940 and 1957. It is a truly surprising building due to its plastic originality, presenting a conglomerate of Neo-Romanesque, Neo-Gothic and Byzantine forms with Gaudí's influences. The composition ends at a beautiful 52 m tower where expressionism, symbolism and historicism are combined, traits which identified the architect's work during the last few years of his life.*

*The church did not only aim at being a splendid jewel box for the Lignum Crucis —a true relic of Jesus Christ's cross brought from the Holy Land—, but also at bringing together under the same roof the whole history of Galician architecture. In spite of its outer appearance, which is somewhat archaeological and unclassifiable —Palacios's churches have rightly been described as stone dinosaurs—, the inside is full of perspectives and thrilling due to the light treatment. (Paradoxically, Palacios was nearly blind when the building started to be built.)*

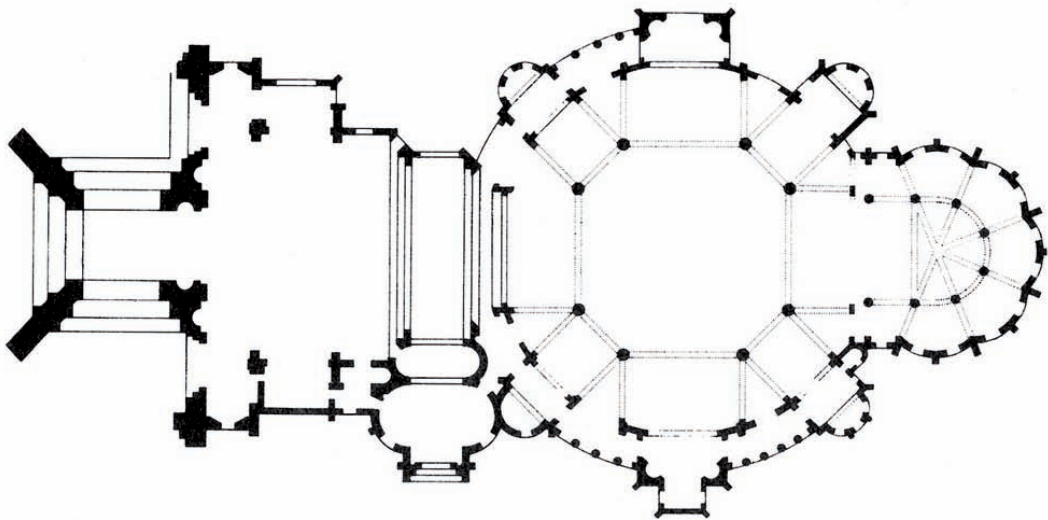
*The original and complex temple plan is divided into two areas: a main nave with centred plan, including an apse with an ambulatory, and a second nave attached to its feet of rectangular shape. A triumph arch separates both areas and portrays the group of apostles inside a crown of light.*

*Examples of his interest for detail are the buttresses, towers and parabolic arches, which were executed following the Trinitarian idea that «a single arch, the parabolic one, stems from three different points». The author's eagerness for virtuosism and minute detail was harshly criticised by different modern circles at different times.*

*We would like to acknowledge Mr. Evaristo Vaamonde, the former parish priest of O Carballiño, as well as promoter Adolfo Otero Landeiro, for managing to erect this palace for God thanks to their financial imagination and persevering will.*











# Santuario de Nuestra Señora de La Guía

## *Shrine of Our Lady of A Guía*

MANUEL GÓMEZ ROMÁN  
Monte de la Guía/Vigo (Pontevedra), 1951

Existe una cierta tendencia en la historiografía contemporánea, derivada de la aceptación acrítica de las posturas predominantes entre los propagandistas de la primera Modernidad, según la cual el *espíritu de los tiempos* habría abocado ineludiblemente la arquitectura hacia los lenguajes abstractos, náuticos e industriales, y todo aquél que se negase a asumirlo quedaría tachado de heterodoxo, retrógrado o involucionista. Si ya es difícil explicar la arquitectura mundial con este esquema, comprender la arquitectura gallega resulta del todo imposible.

El arquitecto Manuel Gómez Román participó desde su juventud en diversas iniciativas de corte romántico que pretendían recuperar los valores específicos de Galicia dentro del estado español. Persona de intensa vida política y social, ejercida en épocas muy distintas, impulsó con su arquitectura el camino del lenguaje palaciego rural —que había tenido su momento de máximo esplendor con el barroco *de placas* compostelano—, combinándolo con referencias regionalistas propias de la arquitectura de los indios.

La ermita de Nuestra Señora de la Guía participa de este modo de hacer, un lenguaje que en ese momento estaban utilizando en Vigo casi todos los arquitectos, y que generará buena parte de los mejores edificios de la ciudad, o al menos, los más apreciados por el ciudadano de a pie. De hecho, dada su excepcional ubicación y su concepción eminentemente monumental, se puede decir que la arquitectura de esta iglesia es sólo lenguaje. La desproporción entre la nave y la torre, así como la incorporación de una escultura del Sagrado Corazón de Jesús en la cúspide que nunca se llegó a realizar, han de leerse en clave paisajística.

Por lo demás, se trata de un objeto deliciosamente ejecutado. La perfección de los detalles escultóricos y constructivos se extiende al interior, concebido como si de una delicada basílica en miniatura se tratase.

Se conserva una propuesta de Antonio Palacios, fechada en 1930, para construir un fastuoso santuario en esa misma ubicación.

*Current historiography shows a certain trend which is derived from the uncritical acceptance of the predominant positions among the propagandists of the first Modernity, according to which the spirit of times has unavoidably led architecture to abstract, nautical or industrial languages, therefore, anybody who dares reject them would be disregarded as heterodox, reactionary or involucional. Existe una cierta tendencia en la historiografía contemporánea, derivada de la aceptación. If you find it difficult to explain international architecture with such a pattern, trying to understand Galician architecture is totally impossible.*

*The architect Manuel Gómez Román took part from his youth in several romantic initiatives which aimed at recovering the specifically Galician values within the Spanish territory. He was a person with an intense political and social life which he exercised at different times. He promoted in his architecture the path to the rural palace language—which had seen its summit with the Santiago Plaque Baroque—and he combined it with regionalist references characteristic of the architecture of returned emigrants.*

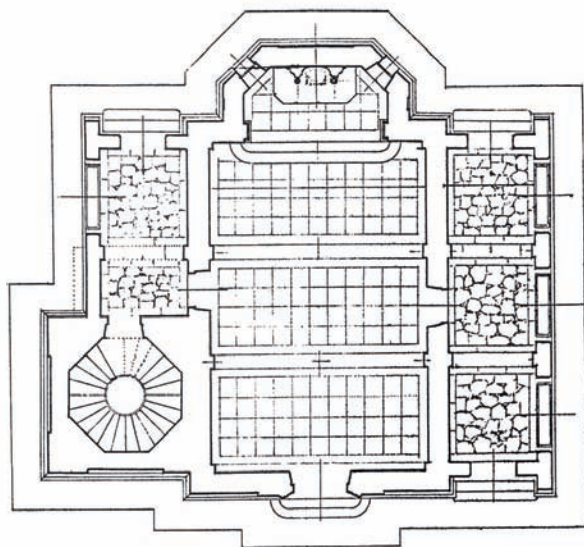
*The hermit of Our Lady of A Guía shares this savoir-faire, a language which was being used in Vigo by practically all the architects and which generated a great part of the best buildings in the city, at least those best appreciated by the common citizen. In fact, due to its exceptional location and its predominantly monumental concept, it may be said that the church architecture is simply a language. The lack of proportion between nave and tower, as well as the addition of a sculpture of the Sacred Heart of Jesus at the summit which was never made must be understood from a particular approach to the landscape.*

*Apart from that, the object was wonderfully executed. The perfection of sculptural and constructive details extends to the outside, which was conceived as a delicate miniature basilica.*

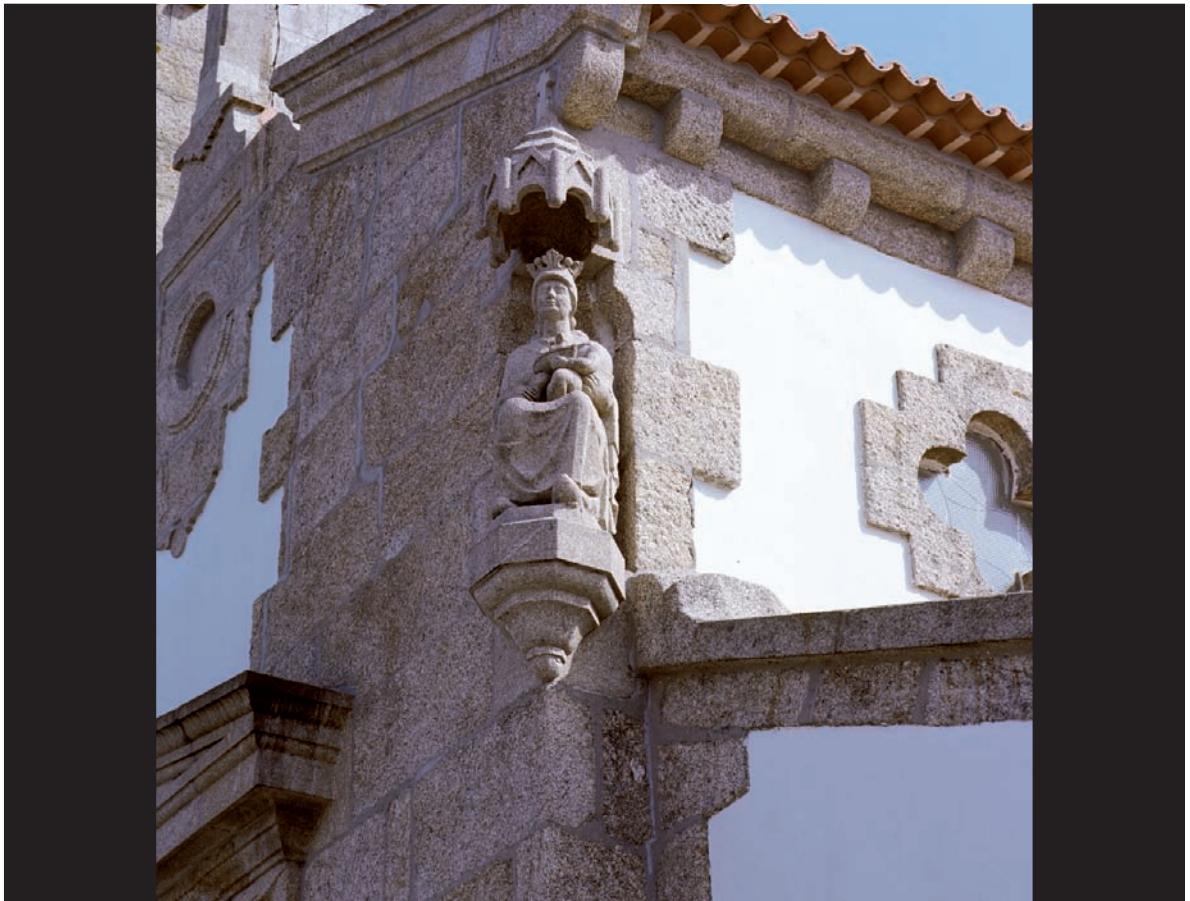
*A proposal by Antonio Palacios dated in 1930 with the purpose of building a grand sanctuary on the same spot is also kept.*











# Iglesia del poblado minero

## *Mining village church*

JOSÉ BASILIO BAS Y CÉSAR CORT GÓMEZ-TORTOSA  
Fontao (Pontevedra), 1954/58

El asentamiento minero de Fontao, cerca de Silleda, se estableció en 1954, cuando se empezaron a explotar sus minas de wolframio. Cesar Cort y Joaquín Basilio Bas planearon un poblado completo que, además de las viviendas de los trabajadores, incluía diversos equipamientos complementarios: un campo de fútbol, una escuela, viviendas para los maestros, un cine y una iglesia. Cuando a principios de los años setenta las minas dejaron de utilizarse, el poblado se fue abandonando, hasta que en 2001 la Xunta de Galicia decidió acometer la rehabilitación de las viviendas. La iglesia no fue restaurada, como tampoco lo fueron los demás servicios comunes.

Arquitectónicamente, la pieza resulta excepcional en el contexto gallego, y merecería una intervención cuidadosa para volver a ponerla en funcionamiento. La pureza de sus líneas, la rotundidad de su implantación y la contundencia de su espacio interior, así lo demuestran. Situada en el límite oeste del poblado, media entre ella y las viviendas una campa que marca el espacio de aproximación. Un pórtico elemental (losa de hormigón y pilares de acero laminado) de escala un tanto confusa, sirve de atrio, conectando el volumen de la iglesia con un campanario concebido a modo de escultura. La simplicidad del volumen se equilibra con la textura de los paramentos rugosos, que integra el edificio en el paisaje mediante la vibración de la luz.

Precisamente, el espacio interior se ilumina a través de la fachada sur, quebrada en diente de sierra, mientras se cierra completamente al norte. Hacia el oeste, el retablo se identifica con el paisaje, visible tras una inmensa cruz estructural. La sacristía se encuentra bajo el altar, que así aprovecha el acusado desnivel del terreno y justifica la singular implantación del edificio.

Su inspiración en la capilla que los arquitectos norteamericanos Robert Anshen y William S. Allen construyeron en Sedona (Arizona, Estados Unidos) pocos años antes, está fuera de toda duda.

*The Fontao mining settlement, near Silleda, was established in 1954, when the wolfram mines began to be exploited. Cesar Cort & Joaquín Basilio Bas planned a whole village comprising different complementary infrastructures, apart from the workers' dwellings: a football pitch, a school, teachers' houses, a cinema and a church. The mines ceased to be exploited in the early 70s and the village was deserted until the Autonomous Government of Galicia decided to refurbish the dwellings in 2001. Neither the church nor the rest of common facilities were restored.*

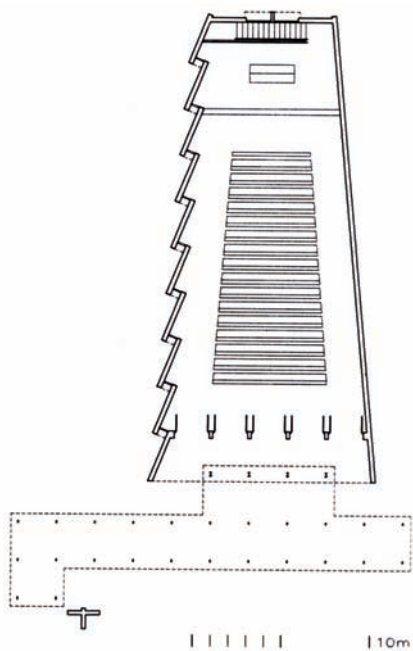
*The work is architecturally exceptional in Galicia and it deserves a careful intervention so as to make it functional again. This is shown by the purity of its lines, the rotundity of its implementation and the force of its interior. It is located at the Western limit of the village and there is a ground lying between it and the dwellings, marking the approach area. The atrium is an elementary portico (concrete slab and laminated steel pillars) of a rather confusing scale. It links the church volume to a belfry conceived as a sculpture. The simple volume is balanced by the texture of the rough faces and the building is integrated in the space by means of the light vibration.*

*Precisely, the inner space is lit up through the Southern façade, which is torn like a saw while the Northern side is completely closed. The altarpiece identifies itself with the landscape towards the West; the landscape is visible behind a huge structural cross. The sacristy is under the altar, thus making the most of the steep slope and justifying the building's unique implementation.*

*It was undoubtedly inspired by the chapel made by the North-American architects Robert Anshen & William S. Allen in Sedona (Arizona, USA) a few years earlier.*











# La Santa Cruz

## *The Holy Cross*

JOSÉ LUIS FERNÁNDEZ DEL AMO MORENO  
A Cruz do Incio (Lugo), 1960/64

A principios de los años sesenta, un cura joven y entusiasta, pidió al arquitecto madrileño José Luis Fernández del Amo que proyectase la iglesia de su recién estrenada parroquia. Fernández del Amo, muy vinculado a los ambientes católicos y de vanguardia de su tiempo, puso especial empeño en que el edificio se integrara con la arquitectura anónima de la montaña de Lugo.

El edificio es muy pequeño. La estructura de su cubierta está formada por cerchas de hierro, vistas, sobre las que se dispone un entarimado de madera. El ambiente interior es sobrio, digno y adecuado, tan solo enriquecido por el brillo de sus vidrieras. En los nudos inferiores de las cerchas se colocaron bombillas desnudas, que aportan un aire muy peculiar al espacio. El material más abundante de la zona es la pizarra, por lo que se utiliza tanto en la cubierta como en los muros o en el mismo pavimento. La torre —un paralelepípedo simple con el hueco de las campanas incrustado en el ángulo— recuerda mucho a otras arquitecturas del autor.

El arquitecto contó con la colaboración de algunos artistas amigos: José Luis Gómez Perales realizó las vidrieras, y José Luis Sánchez Planes las imágenes, el altar y el sagrario. Años después, declararía: «Experiencia tengo de haber edificado unas cuantas por distintas latitudes de nuestra geografía. Pequeñas iglesias rurales. Me propuse siempre hacer una arquitectura de la liturgia. He de decir que he evolucionado con el tiempo, anticipándome en espíritu a la nueva Constitución [*Sacrosanctum Concilium*], que ha venido a confirmarme en mis ya viejos empeños».

La resonancia de esta iglesia propició el encargo de otras tres iglesias en Galicia, si bien no tan brillantes como esta. En 1991, Fernández del Amo todavía consideraba A Cruz do Incio, en su sencillez, como una de sus obras más significativas.

*A young and enthusiastic priest asked the architect José Luis Fernández del Amo, from Madrid, to make a project for a church in his brand new parish, in the early 60s. Fernández del Amo, who was closely linked to the Catholic and avant-garde circles of his time, made a special effort in order to integrate the building with the anonymous architecture of the Lugo mountains.*

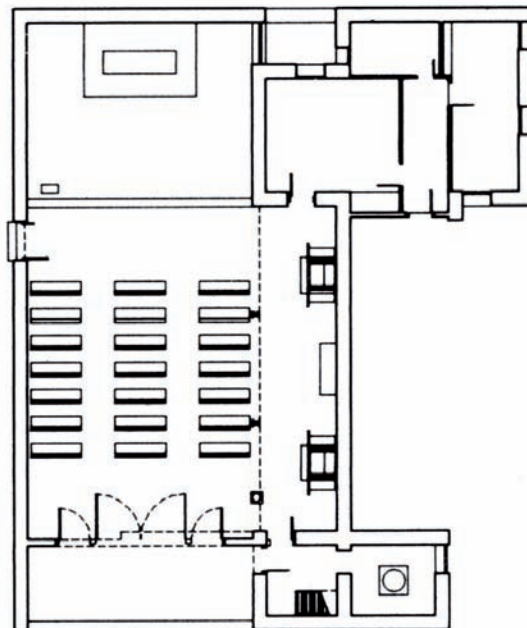
*It is a very small building and its cover is made of exposed iron trusses on which wooden boards were placed. The interior atmosphere is sober, decent and appropriate, only made richer by the glow of the stained-glass windows. Naked light-bulbs were placed at the bottom knots of the trusses, providing a very peculiar ambient to the space. Slate is the most abundant material in the area, so it was used both for the cover, the walls and the floors. The tower is a simple parallelepiped structure with a hole for the bells carved into the angle, and it recalls many other examples of the author's architecture.*

*The architect enjoyed the collaboration of many of his artist friends, such as José Luis Gómez Perales who made the stained-glass windows and José Luis Sánchez Planes who made the sculptures, the altar and the tabernacle. He said some years later: «I have had the experience of building a few across different parts of our geography, some small rural churches. I always wanted to make liturgy architecture. I must say that I have evolved through time, foreseeing the spirit of the new Constitution (*Sacrosanctum Concilium*), which has confirmed my older efforts».*

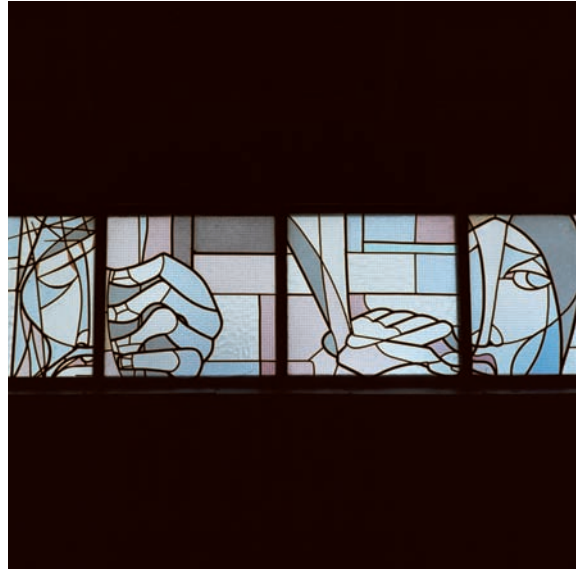
*The resonance of this church led to the commission of three more churches in Galicia, though not as brilliant as this one. Fernández del Amo still considered the simple A Cruz do Incio to be one of his most significant works in 1991.*











# Nuestra Señora de las Nieves

## *Our Lady of Snow*

XOSÉ BAR BÓO  
Vigo (Pontevedra), 1962/71

Esta iglesia es un proyecto muy personal de un arquitecto aficionado al simbolismo de los números, dentro de la tradición cabalística. El escaso presupuesto y el inadecuado solar disponible, aconsejaron la adopción de una compleja trama triangular que sirvió de pauta geométrica para ordenar el conjunto. De hecho, se pretendía que no existiesen referencias iconográficas expresas a ninguna religión concreta, ya que se suponía que el triángulo, por sí mismo, condensaría todos las posibles valencias simbólicas.

El espacio interior está dominado por un lucernario hexagonal que subraya la presencia del altar, en el que confluyen todas las líneas de fuerza. Ningún obstáculo dificulta la visión de los fieles.

Resulta admirable la dedicación del autor a su trabajo, intentando dar respuesta formal a cada uno de los episodios de la liturgia. El ambón triangular, ligeramente separado del presbiterio, con el expositor de la Sagrada Escritura incorporado y su iluminación suspendida, ilustra bien esta idea. Pero sólo es un ejemplo. La minuciosa resolución del sagrario, de la sede del celebrante, del baptisterio y así indefinidamente, encuentran el cénit de la emoción en la prodigiosa escalera que asciende al campanario, para alcanzar un más allá situado fuera del espacio de culto.

La homogeneidad y la fuerza del material, un hormigón armado tratado con primor, neutralizan e integran algunos detalles decorativos que podrían parecer de dudoso gusto. Sin duda, la buena conservación del edificio cuarenta años después evidencia la satisfacción de los fieles y el acierto del arquitecto, que además, donó sus honorarios para ayudar a la edificación de esta iglesia.

La construcción comenzó en 1962; en un primer momento sólo se realizó la cripta, pero tras el Concilio Vaticano II, se revisó el diseño y se completó el templo. Bar Bóo también proyectó una capilla abierta para Santa Leocadia, en Mosende (Pontevedra), y la iglesia parroquial de Santo Tomás de Freixeiro, en Vigo, que no se llegaron a construir.

*This church is a very personal project by an architect who was a fan of number symbolism within the Cabala tradition. Due to the tight budget and the lack of ground available, it was advised to make a complex triangle-shaped array which served as a geometrical pattern to arrange the set. In fact, it was intended that no iconographic references to any specific religion should be included, given that the triangle was supposed to compile every possible symbolic value.*

*The interior space is ruled by a hexagonal skylight highlighting the presence of the altar in which every power line converges. There is no obstacle hampering the believers' view.*

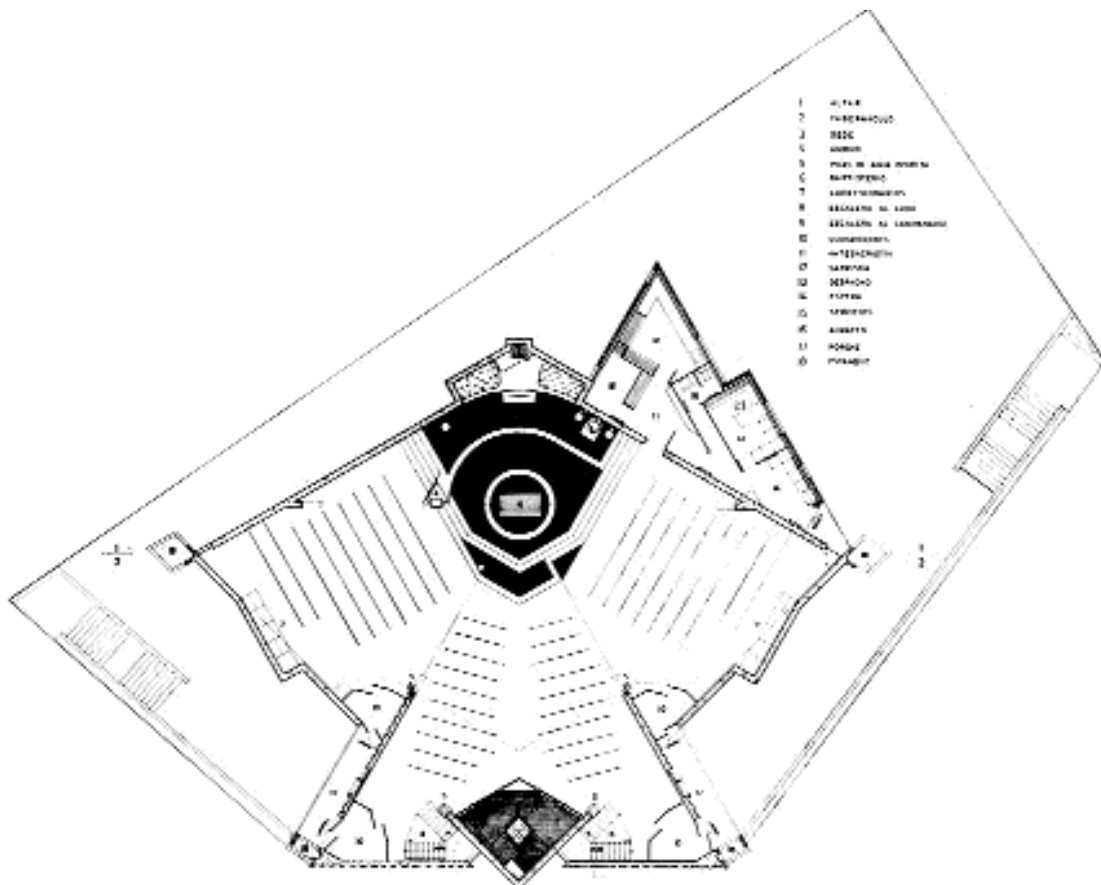
*The author's devotion to his work deserves admiration, since he tried to provide a formal answer to each of the liturgical episodes. The triangle-shaped pulpit is slightly detached from the presbytery; it has an integrated shelf for the Holy Scriptures and its suspended lighting illustrates very well the idea. That is just an example. The minute resolution of the tabernacle, the celebrating priest's chair, the baptistery, etc., reach the zenith of emotion at the prodigious staircase going up to the belfry in order to arrive somewhere far beyond the place of worship.*

*The homogeneity and strength of the material, a carefully treated armoured concrete, neutralise and integrate some decorating motives which might seem to be of dubious taste. Undoubtedly, the fact that the building is so well preserved 40 years later shows the satisfaction of the faithful and the architect's success. He also donated his fees for building this church.*

*The construction works started in 1962. Only the crypt was tackled at first, but, after the II Vatican Council, the design was reviewed and the temple completed. Bar Bóo also made a project for an open chapel for St. Leocadia, in Mosende (Pontevedra), as well as the St. Thomas parish church in Freixeiro, Vigo; they were never built.*











# Santa María Magdalena

*Saint Mary Magdalene*

ALFREDO ALCALÁ NAVARRO  
Cabañas (A Coruña), 1966/67

Doña Carmen Polo de Franco no se imaginaba que las gestiones realizadas ante su marido para edificar una nueva iglesia en Cabañas, una importante zona de veraneo en los alrededores de Ferrol, iban a arrojar un resultado formalmente tan alejado de sus gustos personales. Su intención era levantar una coqueta iglesia de piedra y teja, en la línea neobarroca que estaban desplegando en Vigo arquitectos como Manuel Gómez Román.

Por azares de la historia, el proyecto recayó en Alfredo Alcalá Navarro, un arquitecto manchego recién titulado, que empezó a frecuentar a los curas obreros de la zona, para los cuales construiría varios centros parroquiales. La escasez presupuestaria y la estética *povera* demandada por sus clientes, le llevaron a trabajar con materiales muy básicos, como el bloque de hormigón visto y la plancha de fibrocemento. El lujo habría que buscarlo en la perfecta ejecución de los procesos constructivos, en la adecuación de la planta a la forma de la asamblea y en el oportuno control ambiental.

Dentro de estos parámetros hay que leer la iglesia de La Magdalena. Edificada en un solar lastimoso, en el fondo de una cantera, todo el proyecto se hace eco de la frase evangélica que el párroco quiso grabar en el escarpiano muro de hormigón: «Mais ela regounos con bágoas» (Lc 7, 44).

El edificio se desarrolla bajo una cubierta dentada sostenida por cerchas metálicas, que enfatiza su función de paraguas construido, y oculta con un patio inglés la recogida de las escorrentías de la ladera. Precisamente, ese patio permite iluminar el fondo del altar, dando profundidad a un espacio interior muy luminoso gracias al falso techo de policarbonato que difunde la luz cenital de modo uniforme.

Tan sólo la puerta de madera aporta un mínimo de convencionalidad a un espacio que aspira a confundirse con las naves industriales, quedando, de esta forma, como un documento vivo de una determinada época de la Iglesia española.

*Ms. Carmen Polo de Franco did not imagine that the pleas made to her husband for building a new church in Cabañas, an important summer resort near Ferrol, would end up by having a result which was so detached from her personal tastes. Her intention was to build a charming stone and tile church, following the Neo-Baroque line displayed in Vigo by architects such as Manuel Gómez Román.*

*The project was assigned to Alfredo Alcalá Navarro due to the randomness of history. He was a recently graduated architect from La Mancha who started approaching the working-class priests in the area, for whom he built several parish centres. His clients demanded a povera aesthetics and there was a tight budget so he was forced to work with some basic materials, such as exposed concrete blocks and fibre concrete slabs. Luxury would be found in the perfect execution of the building processes, in the adequacy of the plan to the assembly form and in the appropriate environmental control.*

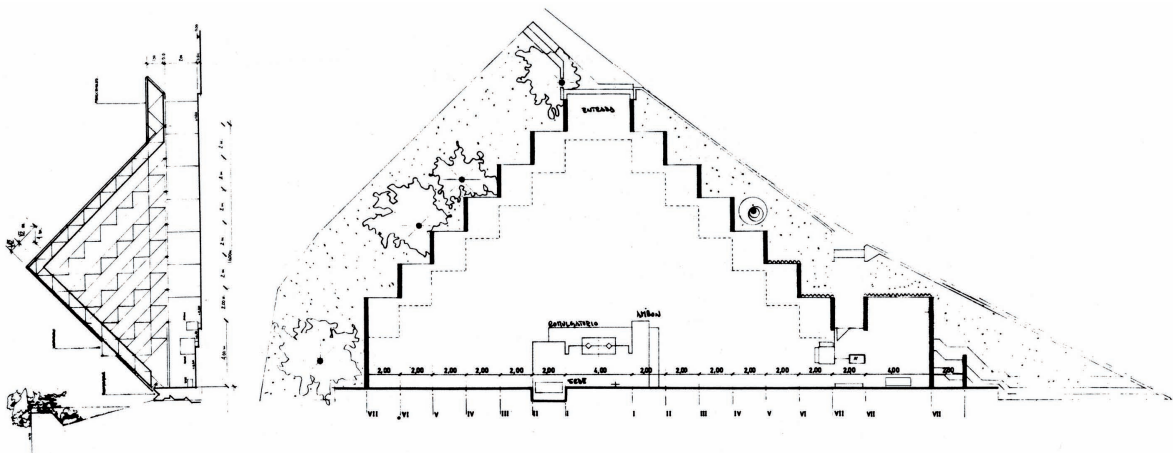
*The Magdalene Church must be understood from these parameters. It was built in a poor plot at the back of a quarry and the whole project echoes the sentence from the Gospel which the parish priest had carved into the Scarpian concrete wall: «But she watered us with tears» (Lk 7, 44).*

*The building evolves under a dented cover supported by metal trusses which highlight its function of constructed umbrella, at the same time hiding by means of an English courtyard the runoff water from the hillside. It is precisely this courtyard what allows lighting up the back of the altar, providing depth to a very bright interior thanks to the polycarbonate false ceiling which distributes the zenith light uniformly.*

*Just the wooden door provides some conventionality to this space aiming at being confused with the industrial plants. Therefore, it constitutes a live document of a particular time of the Spanish Church.*











# Convento de las Madres Carmelitas Descalzas

## MM. Carmelitas Descalzas Convent

JOSÉ JAVIER SUANCES PEREIRO  
Ourense, 1966/68

Cuando en 1971 el crítico madrileño Miguel Ángel Baldellóu publicó en la revista *Hogar y Arquitectura* su famoso artículo sobre la nueva arquitectura gallega, se refirió al Convento de las Carmelitas Descalzas de Ourense como uno de los cinco edificios más significativos del momento. Sin duda, José Javier Suances había recorrido con soltura el camino comenzado por Antonio Fernández Alba en sus cenobios salmantinos, exprimiendo sabiamente las peculiaridades de este género edificatorio.

Como se sabe, las iglesias monásticas o conventuales son templos específicos que requieren un espacio para la plegaria conjunta de la comunidad religiosa que lo usa a diario. Este lugar se denomina *coro* y debe estar apartado del pueblo y cerca del altar. En el caso que nos ocupa, el coro se encuentra ubicado tras una reja de clausura donde está incrustado el sagrario.

La zona destinada a los fieles se dispone como un anfiteatro en torno al altar. El espacio es cálido, recogido e invita a la oración. La iluminación natural, suave y difusa, proviene de un hueco alto cubierto con planchas onduladas de policarbonato, que en la fachada se confunden con las láminas de fibrocemento. El exterior es de un gris blanquecino que presenta una notable unidad cromática, muy evidente en las fotografías aéreas. En ellas, el edificio aparece como un foco de luz en el barrio, donde las religiosas viven su vida de oración, y de entrega a la adoración y al sufrimiento, según el carisma místico de Santa Teresa de Jesús.

La perfecta orientación de las celdas para asegurar el óptimo asoleamiento y la ventilación, la sinceridad constructiva de la arquitectura y la falta de retórica en el lenguaje —la cruz que preside el conjunto no es otra cosa que un nudo estructural de la fachada—, convierten esta hermética obra en un referente inexcusable en la producción religiosa gallega del siglo XX.

*The Madrid critic Miguel Ángel Baldellóu published in the magazine Hogar y Arquitectura in 1971 his famous article about the new Galician architecture, referring to the Carmelitas Descalzas Convent in Ourense as one of the five most significant buildings of the time. Undoubtedly, José Javier Suances had successfully trodden the path started by Antonio Fernández Alba at his Salamanca monasteries, knowing how to make the most of the peculiarities of this building genre.*

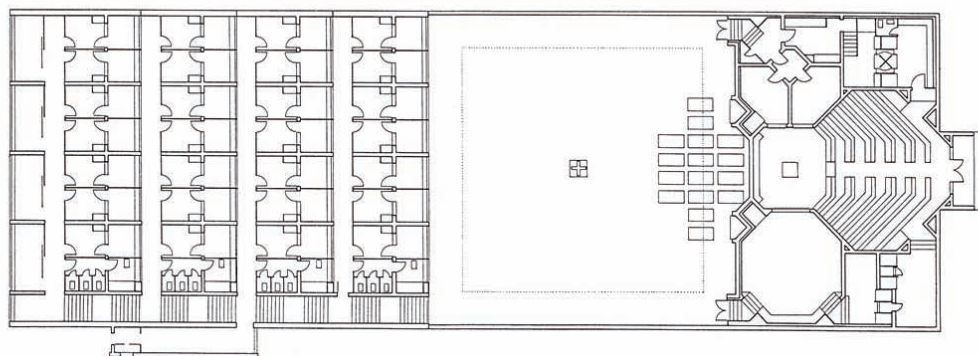
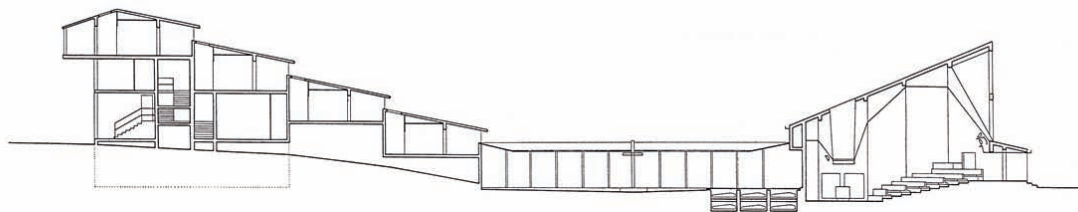
*As it is well-known, monastic or convent churches are specific temples requiring a space for the joint prayer of the inhabitants belonging to a religious community. This place is called choir and it must be detached from the people and close to the altar. In this particular case, the choir is placed behind a cloister fence hosting the tabernacle.*

*The area dedicated to the faithful is arranged as an amphitheatre around the altar. The space is warm, withdrawn and conducive to meditation. The natural lighting is soft and dim and it comes from a high hole covered with wavy polycarbonate plates, mixed in the façade with fibre concrete plates. The outside is whitish grey and it has a notorious chromatic unity, apparent in aerial pictures. In those pictures, the building appears as a spotlight in the quarter, in which the religious women live a life of prayer and commitment to worship and suffering, according to Saint Therese of Jesus' mystical charisma.*

*The cells are perfectly oriented in order to secure a perfect sunlight and aeration. The constructive sincerity of the architecture, as well as the lack of rhetorical language —the cross presiding over the building is just a structural node in the façade—, turn this hermetical work into an unavoidable reference point in the Galician religious production of the 20th century.*











# La Santa Cruz

## *The Holy Cross*

MIGUEL FISAC SERNA  
Santa Cruz de Oleiros (A Coruña), 1967/69

La Santa Cruz es la última iglesia importante que Miguel Fisac construyó antes de su jubilación. Pese a su evidente dureza visual —el complejo fue totalmente realizado con hormigón armado *in situ*, a excepción de la cubierta, que se ejecutó con piezas prefabricadas del mismo material—, este sorprendente edificio posee una riqueza espacial poco corriente y muy refinada.

Ya desde el atrio —ese ámbito intermedio entre el exterior y el interior que permite purificar el espíritu, con el fin de prepararlo para el encuentro con Dios—, todo el conjunto está pensado como una sucesión de recintos continuos, generados por unos muros curvos que, entre otras cosas, pretenden dispersar naturalmente el sonido. La forma de abanico garantiza una visibilidad perfecta del altar desde cualquier punto de la nave.

Los distintos ámbitos de la iglesia se definen por el color de la luz: amarilla en el presbiterio, azul en la nave, blanca sobre el altar y en el bellissimo baptisterio-capilla penitencial, y una luz intensamente roja en la capilla del Santísimo Sacramento, que se proyecta como un desdoblamiento lateral de la nave.

Dos aspectos de este espacio resultan llamativos: la extraña disposición asimétrica de las piezas del presbiterio (altar, ambón y sede), y la relegación de la capilla eucarística a un ámbito excesivamente secundario, cuyo cambio de ubicación en el último momento —debido a una discutible interpretación de las indicaciones del Concilio Vaticano II— la convierten en la pieza más dudosa del conjunto.

La aspiración del arquitecto a lograr una obra de arte total se manifiesta en el mobiliario litúrgico que diseñó personalmente: el altar, la sede, el ambón, la pila bautismal y las de agua bendita, los bancos —especialmente logrados en el baptisterio—, etc. Un gran crucifijo y una imagen de la Virgen María con el Niño, realizadas en bronce por los escultores Pablo Serrano y José Luis Sánchez, respectivamente, presiden el espacio.

*The Holy Cross is the last important church built by Miguel Fisac before his retirement. In spite of its obvious visual hardness —the precinct was entirely made of armoured concrete on site, except for the cover which was made of pre-fabricated pieces of the same material—; this surprising building possesses a rare and refined spatial richness.*

*The atrium —that intermediate area between indoors and outdoors allowing the purification of the spirit so as to make it ready for meeting God—and the whole precinct is conceived as a series of continuous rooms generated by curvy walls which aim, among other things, at distributing the sound naturally. The dovetail shape allows a perfect visibility of the altar from anywhere in the nave.*

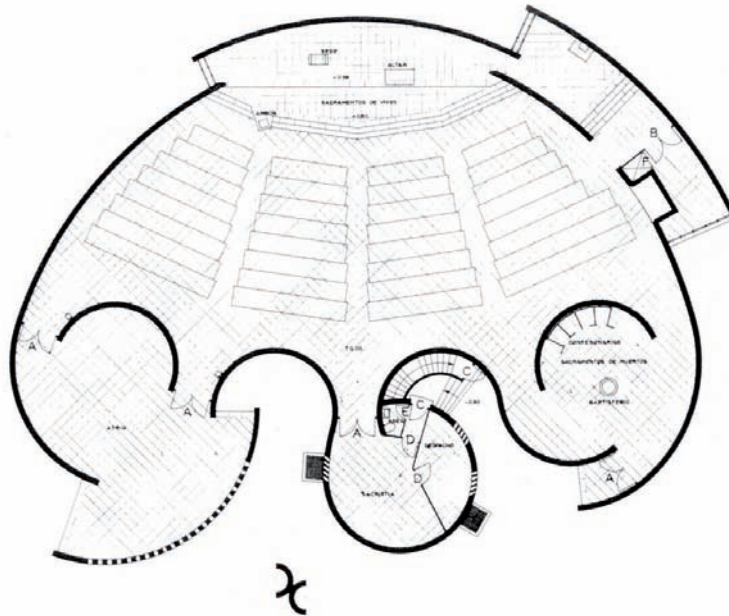
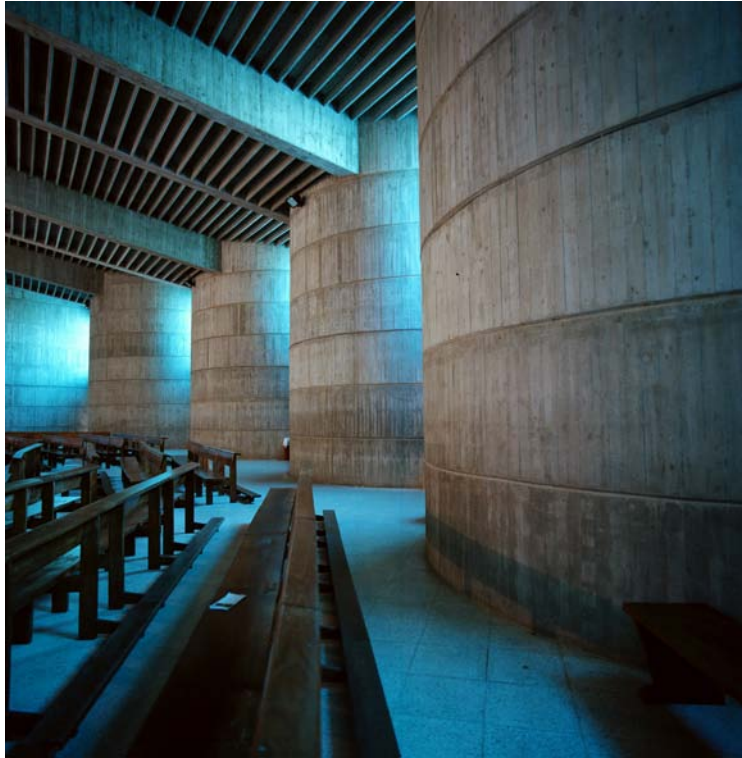
*The different areas in the church are defined by the colour of light: yellow in the presbytery, blue in the nave, white above the altar and in the beautiful penitential baptistery-chapel, while a deep red light is at the Holy Sacrament chapel which projects itself as a lateral unfolding of the nave.*

*There are two striking aspects in this space: the strange asymmetric arrangement of the presbytery pieces (altar, pulpit and see) and the fact that the Eucharist chapel is relegated to an excessively secondary point. Its position was altered at the last minute —due to a dubious interpretation of the II Vatican Council's guidelines— which makes it the most doubtful piece in the set.*

*The architect aimed at achieving a total work of art, which shows in the liturgical furnishings designed by him: the altar, the see, the pulpit, the baptismal font and the blessed water ones, the benches —particularly well-done in the baptistery—, etc. The temple is presided by a huge cross and a sculpture of Virgin Mary and the Child, made of bronze by the sculptors Pablo Serrano & José Luis Sánchez, respectively.*











# La Resurrección del Señor

## *The Lord's Resurrection*

JOSÉ ANTONIO CORRALES GUTIÉRREZ  
A Coruña, 1969/74

La iglesia parroquial de la Resurrección del Señor tiene una historia compleja y un tanto dramática. Se proyectó como un equipamiento más, dentro de una urbanización condicionada por el paso de un oleoducto subterráneo que dividía el barrio en diagonal. Su parcela lindaba con la canalización, y el edificio lo acusó en su planta.

José Antonio Corrales, un arquitecto elegante y constructivista que resuelve con aparente facilidad los problemas que plantea la arquitectura, utilizó la construcción metálica y su lógica expresión formal como argumento para este edificio.

De la misma manera, Corrales daría respuesta a la normativa litúrgica (en realidad, sólo se trataba de una moda) que parecía requerir espacios polivalentes para el culto. Así, proyectó una iglesia en graderío, sorprendente y llena de luz, sin referencias a la tradición, sino tan solo al uso. El suelo se va adaptando al terreno, mientras la cota de cubierta permanece constante. La capilla de diario, más pequeña, se integraría con la primera mediante grandes paramentos de madera móviles.

Patios, circulaciones cubiertas, salas de catequesis, despachos y una vivienda sacerdotal que se eleva hasta la altura de los árboles, conforman un conjunto al que la estricta trama geométrica dota de unidad. Cinco ingeniosos lucernarios longitudinales contienen, simultáneamente, la estructura y el sistema de recogida de aguas pluviales.

Al terminar su construcción, la Obra Sindical del Hogar donó el edificio a la archidiócesis de Santiago de Compostela, que no se pudo hacer cargo de él. Y cuando dos décadas más tarde el arzobispado decidió crear allí una parroquia, lo encontró en ruinas y *okupado*. Sólo gracias a la infinita paciencia del párroco, José María Fernández, a la ayuda desinteresada de los arquitectos Andrés Fernández-Albalat y Luis Vázquez Arca, y las pequeñas aportaciones de los fieles, el edificio se ha salvado de la desaparición, aunque su estado actual no coincide exactamente con el proyecto original.

*The Lord's Resurrection parish church has a complex and somewhat dramatic story. It was projected as another infrastructure inside a district marked by the passing of an underground oleoduct dividing it diagonally. This plot was bordering the piping and the building plan was impacted.*

*José Antonio Corrales, an elegant and constructivist architect who was able to solve with apparent ease the architectural issues, used metallic construction and its logical formal expression as the argument of this building.*

*Similarly, Corrales would provide an answer to liturgical regulations (actually, it was just a trend) apparently requiring multifunction spaces of worship. Thus, he projected a surprising and luminous tier church with no references to tradition, only to its use. The floor adapts itself to the ground while the cover height remains constant. The smaller daily chapel is integrated with the former by means of big movable wooden faces.*

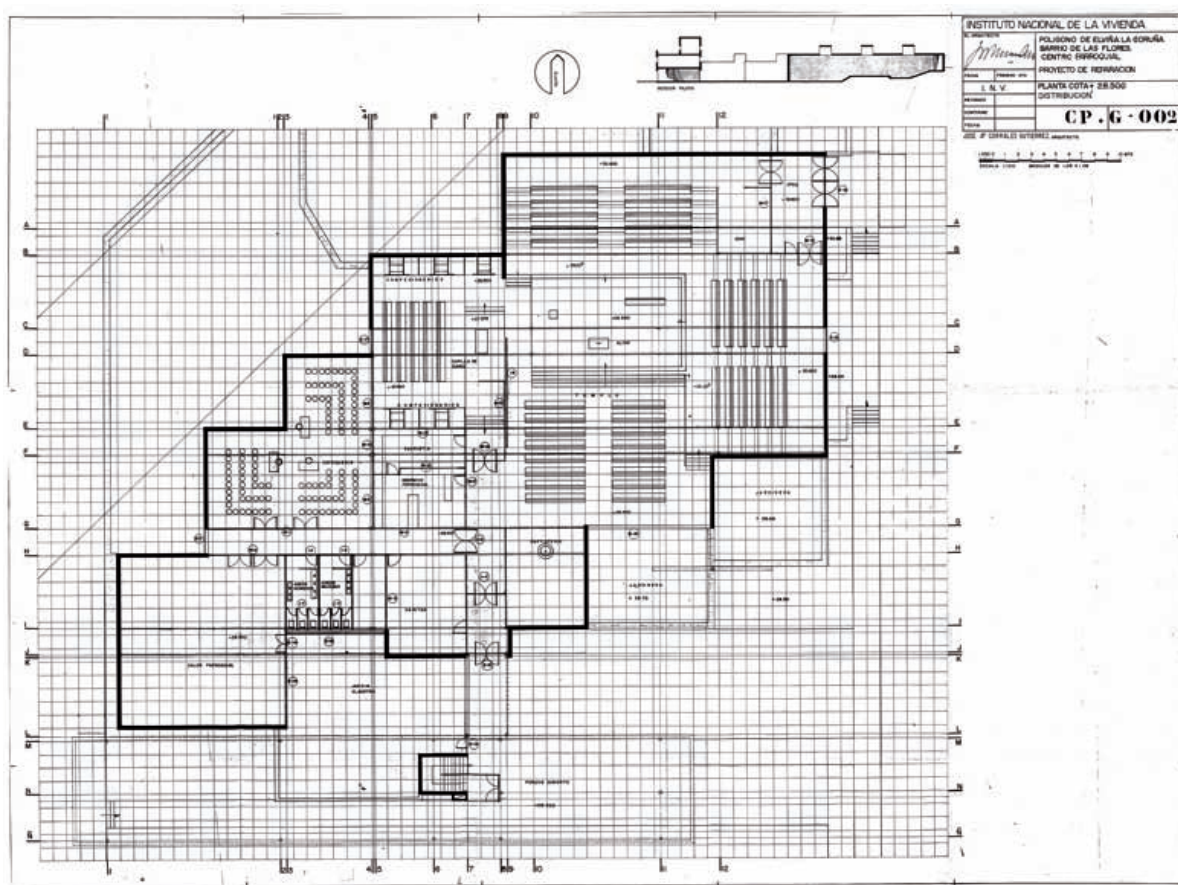
*The set is integrated by courtyards, covered corridors, catechesis rooms, offices and the priests' house reaching the height of the trees. The strict geometrical array provides the set with unity. There are five smart longitudinal skylights containing simultaneously the structure and the rainwater collection system.*

*Once it was completed, the Obra Sindical del Hogar donated the building to the Archdiocese of Santiago de Compostela which could not take care of it. The Archbishopric decided to open a parish there two decades later and found it derelict and occupied. It was only thanks to parish priest José María Fernández's endless patience, and the unselfish assistance of architects Andrés Fernández-Albalat & Luis Vázquez Arca, as well as some small donations by the faithful, that the building was rescued from annihilation, though its current appearance does not exactly coincide with the original project.*













# San Pelayo de Navia

St. Pelayo de Navia

ANTÓN ROMÁN CONDE  
Vigo (Pontevedra), 1969

Los vigueses que nacieron a finales de los sesenta recuerdan la iglesia parroquial de San Pelayo de Navia como una visión insólita. Situada en un entorno rural, al borde de una carretera por la que sólo se pasaba en verano, cuando el atasco de la playa obligaba a dar un rodeo, su estilizada lámina de hormigón recuerda una tienda de campaña. La metáfora no resulta del todo inadecuada, si se piensa que los israelitas, en el desierto, establecieron la tienda del encuentro para que Moisés se reuniera con Dios y le hablase cara a cara; o que Cristo, el Hijo de Dios, «acampó entre nosotros» (Jn 1, 14).

Esta evidencia formal la trabaja Antón Román Conde con maestría, tras el relativo fracaso de su iglesia de la Inmaculada Concepción en el barrio del Calvario, construida un año antes. Si allí la escala no estaba conseguida, aquí el espacio se aquilata mucho más, y la luz se controla mediante lucernarios ocultos situados entre los pliegues de la estructura, cenitalmente y a ras de suelo. Sin duda, las experiencias de Félix Candela en México y de Fray Coello de Portugal en España, hicieron que otros arquitectos utilizaran en los espacios de culto un sistema constructivo barato y efectista.

La disposición longitudinal de la planta, la situación del baptisterio y los confesionarios en la entrada del templo, manifiestan que esta forma milenaria —la llamada planta basilical— sigue cumpliendo perfectamente su función de ámbito del culto cristiano, en su doble faceta de celebración y adoración.

Por lo demás, salvo el baptisterio, bellamente diseñado y ambientado, y algunos detalles plásticos interesantes situados tras el sagrario, todo el espacio respira naturalidad, y ningún otro elemento requiere una mención especial. Si acaso, sería deseable una mayor contención en los objetos añadidos, lo que potenciaría la comprensión del espacio y la consecución de un ámbito recogido y digno de la casa de Dios.

*Vigo citizens born in the late 60s will remember the parish church of St. Pelayo de Navia as a surprising vision. Located in a rural area by a road along which people would only pass in the summertime, when the traffic jam of beach goers was forced to make a detour, its lithe concrete slab recalls a camping tent. The metaphor is not totally out of place if you think that the Israelites put up the meeting tent on the desert so that Moses could meet God and speak face to face; or that God's son, Jesus Christ, «made his dwelling among us» (Jn 1, 14).*

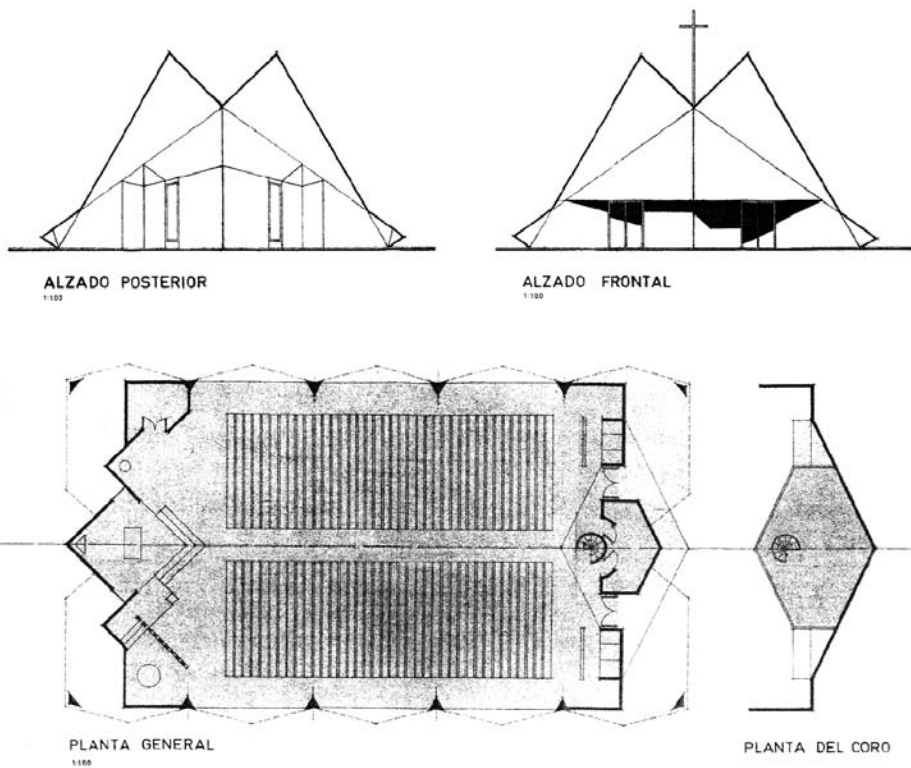
*This formal evidence is brilliantly exercised by Antón Román Conde after the relative failure of his Immaculate Conception church in the Calvario district, built only one year earlier. The scale had not been well achieved there, while here the space is much more assayed and the light is controlled by means of hidden skylights placed between the structural folds, at the zenith and at floor level. Undoubtedly, Félix Candela's experiences in Mexico and those of Fray Coello de Portugal in Spain made other architects use a cheap and effective building system for places of worship.*

*The longitudinal arrangement of the plan, the location of the baptistery and the confessional boxes at the temple entrance show that this millennium-old shape —the basilica— still manages to fulfil its function as Christian place of worship in its double aspect of celebration and adoration.*

*Otherwise, except for the beautifully designed baptistery and some interesting plastic details placed behind the tabernacle, the whole space breathes naturalness and no other element deserves a special mention. Perhaps a greater restraint would be desirable as regards added objects, which would enhance the comprehension of the space and the achievement of a withdrawn atmosphere worthy of God's house.*











# Santísimo Cristo de la Victoria

## *Holy Christ of Victory*

FRANCISCO COELLO DE PORTUGAL ACUÑA  
Vigo (Pontevedra), 1972

Hay edificios que llaman inmediatamente la atención y otros que necesitan ser utilizados para comprender la brillantez de su forma. Los primeros son muy apropiados para las publicaciones especializadas, mientras que los segundos los valoran sus usuarios. Casi todos los arquitectos medianamente dotados comienzan haciendo edificios vistosos, y con el paso de los años, según van adquiriendo experiencia, pasan a construir los otros.

Esta pequeña disertación viene a cuento para introducir la obra de Francisco Coello de Portugal Acuña, un arquitecto andaluz que, tras descubrir a finales de los años cincuenta su vocación como sacerdote dominico y renunciar por ello al ejercicio de la arquitectura, paradójicamente se convertiría en el arquitecto español que ha construido más iglesias y monasterios en todo el mundo: desde Venezuela a Taiwán.

Fray Coello es un arquitecto radicalmente moderno por su formación y por sus obras. Sus amplios conocimientos teológicos, la experiencia de la vida religiosa y su destreza constructiva, harán que sus planteamientos, inicialmente formales, se decanten en unas iglesias tipo que responden muy bien al día a día, sin perder por ello su fuerza expresiva.

El tipo se apoya en una nave en abanico que hace converger físicamente las miradas en el altar, añadiendo una cierta sensación de comunidad. A este espacio se le adosa la capilla eucarística, también en abanico, que se conecta con la nave principal mediante puertas correderas o de vidrio, de modo que pueda quedar integrada en ella visual y físicamente. Desde la entrada, la cubierta se eleva hacia el altar, donde un lucernario inunda de luz la mesa del sacrificio, subrayando su centralidad.

El lenguaje de los paramentos es sobrio, incluso brutalista. Coello gusta manejar el bloque de hormigón aparejado en relieve. De esta forma, la vibración de la luz anima el espacio que, de otra forma, podría parecer trivial.

*Some buildings immediately strike one's attention, while others need to be used so as to understand the brilliantness of their shape. The former are fit for specialised journals, while the latter are appreciated by their users. Almost every averagely qualified architect will start by projecting a flashy building and, with the passing of time, as they acquire expertise, they will start building the other type.*

*This small digression makes sense with the purpose of introducing the work of Francisco Coello de Portugal Acuña, an Andalusian architect who discovered his call as Dominican priest in the late 50s and, as a result, gave up his architectural career. However, he paradoxically became the Spanish architect who has built more churches and monasteries across the world: from Venezuela to Taiwan.*

*Brother Coello is a radically modern architect due to his training and works. His wide theological knowledge, his experience of religious life and his constructive skills will make his initially formal approaches to turn into some typology churches which are very apt for daily functions, simultaneously retaining their expressive force.*

*The type is based on a fan nave which makes glances physically converge on the altar, adding some feeling of community. The Eucharist chapel is attached to that space, also in fan shape, connected to the main nave by means of sliding or glass doors, so that it can be visually and physically integrated in it. From the entrance, the cover ascends towards the altar where a skylight floods the sacrifice table with light, remarking its centrality.*

*The language of the faces is sober, almost brutalist. Coello likes using concrete blocks coupled in relief. Thus, the light vibration animates a space which could, otherwise, seem trivial.*











# Santa María del Camino

## *Holy Mary of the Way*

IAGO SEARA MORALES

Monte del Gozo/Santiago de Compostela (A Coruña), 1992/93

La celebración de la IV Jornada Mundial de la Juventud en Santiago de Compostela (1989) permitió que Iago Seara Morales construyera dos de los espacios más significativos del Monte del Gozo: el efímero estrado para la Vigilia del Santo Padre con los Jóvenes (19 de agosto), y la capilla de Santa María del Camino, que se terminó para el Xacobeo'93.

El edificio está integrado en el Centro Europeo de Peregrinación y Pastoral Juvenil Juan Pablo II. El carácter cosmopolita de la intervención sirvió al arquitecto para plantear un ejercicio de estilo, una apuesta un tanto arriesgada que estaría justificada por la singularidad de la ocasión.

La capilla se configura como un espacio cúbico y hermético que abre una de sus caras para saludar y acoger a los peregrinos, poco antes de que comiencen a ver las torres de la catedral. Este gesto simbólico requiere una cuidadosa materialización constructiva. Seara construye un armazón metálico al que superpone placas prefabricadas de hormigón armado. La fascinación que se respiraba en aquella época por la obra del arquitecto japonés Tadao Ando y por su magnífica arquitectura religiosa, queda plasmada aquí con la evidencia del ritmo impuesto por los anclajes de las piezas de hormigón.

Todo en esta obra respira teatralidad, si bien lo ajustado de la escala y la calidez del interior logran mitigar el efecto de una arquitectura organizada mediante la superposición de episodios aislados (la cruz recortada en la fachada, la fuente sonora, el cortavientos de acero, el hueco rasgado a ras de suelo, la sacristía como pliegue, la luz cenital oculta sobre el altar, el bello retablo abstracto de pan de oro...). Sin duda, la elegancia adquirida por el arquitecto en sus trabajos para el mundo de la moda conviene al edificio sacro, y será una tendencia que logrará integrar con más naturalidad en la iglesia parroquial de San Antonio de Pádua, también en Santiago de Compostela, recientemente concluida.

*The celebration of the IV World Youth Day in Santiago de Compostela (1989) allowed Iago Seara Morales the building of two of the most significant spaces in Monte del Gozo: the interim stage for the Holy Father's Vigil with the Youth (19 August), and the Holy Mary of the Way chapel completed for the Jacobean Year 1993.*

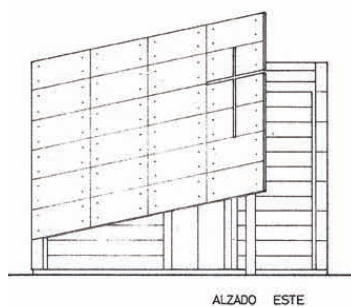
*The building is part of the European Centre for Pilgrimage and Youth Pastoral John Paul II. The cosmopolitan nature of the intervention helped the architect to plan a style exercise, a somewhat risky bet justified by the unique occasion.*

*The chapel is configured as a cubic hermetic space open on one side so as to greet and welcome pilgrims, just before they start seeing the cathedral's towers. This symbolic gesture requires a careful constructive execution. Seara built a metallic skeleton upon which pre-fabricated armoured concrete slabs were placed. At that time, the work of the Japanese architect Tadao Ando and his wonderful religious architecture seemed fascinating, and this is evidenced here by the rhythm imposed by the concrete piece anchorages.*

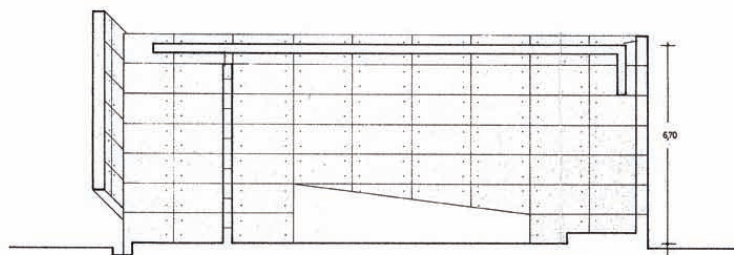
*Everything about this work is theatrical, although the right scale and the warm interior manage to soften the effect of an architecture which is organised by means of the superimposition of isolated episodes (the cross carved on the façade, the sounding fountain, the steel windbreaker, the almond-shaped hole at floor level, the sacristy fold, the zenith light hidden above the altar, the beautiful abstract pain d'or altarpiece...). Undoubtedly, the elegance achieved by the architect in his works for the fashion world fits the sacred building and this trend will be perfected with a greater naturalness in the Saint Anthony of Padua parish church, also in Santiago de Compostela, which has been recently completed.*



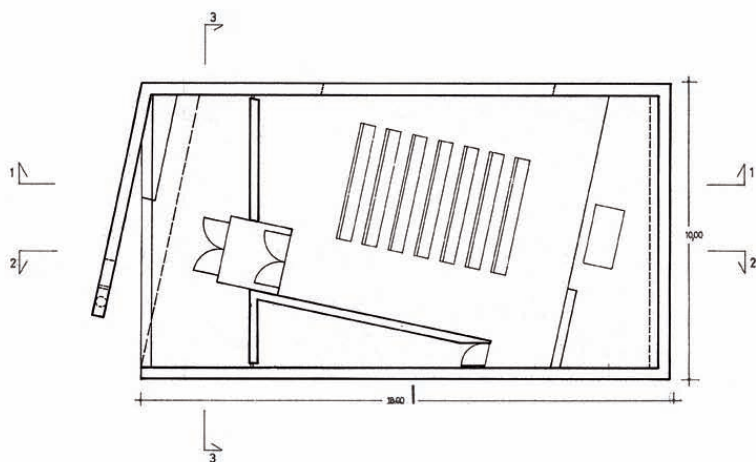




ALZADO ESTE



SECCION 1-1







# La Virgen de la Roca

## *The Virgin of the Rock*

ANTONIO PALACIOS RAMILO Y ÁNGEL GARCÍA DÍAZ  
Monte de San Roque/Baiona (Pontevedra), 1909/30

El monumento de la Virgen de la Roca fue una iniciativa personal de Laureano Salgado, un industrial vigués que, tras regresar de los Estados Unidos, encargó el proyecto a Antonio Palacios. Aunque las obras comenzaron en 1910, las dificultades económicas derivadas de su financiación por suscripción popular hicieron que los trabajos se prolongasen durante veinte años.

Inicialmente el arquitecto había pensado utilizar mosaicos en relieve, elaborados con cuarzo blanco mezclado con cantos rodados recogidos de las playas próximas, que cubrirían en franjas el dengue y el manto de la Virgen. Estos mosaicos, el tono blanco del granito general, junto con el rostro y las manos de la Virgen realizados en mármol por Ángel García Díaz, escultor que por entonces colaboraba con Palacios, darían al conjunto una luminosidad especial.

Con sus quince metros de altura, esta escultura gigante que está colocada sobre las rocas que afloran a la superficie del monte de San Roque, continuándolas como si surgiera de la tierra, se encuentra al final de un largo *Vía Crucis* pétreo, y sirve de meta y de fondo para romerías y peregrinaciones. María aparece como protectora de los hombres del mar, extendiendo su mano a la manera de la Virgen el Carmen.

El monumento también alude al hecho de que Baiona fue el primer puerto europeo donde se tuvo conocimiento del descubrimiento de América, gracias a la arribada de la carabela La Pinta al mando de Martín Alonso Pinzón. Este simbolismo se refleja en la corona de la Virgen y en la embarcación que sostiene con su mano derecha, accesible por una escalera interior y desde donde se disfrutaban unas magníficas vistas.

Existe una mención directa de la neoyorquina Estatua de la Libertad (Frédéric-Auguste Bartholdi, 1889), situada exactamente al otro lado del océano Atlántico; esta referencia al monumento americano apareció repetidamente en la prensa, en el momento de conocerse el proyecto.

*The Virgin of the Rock monument was a personal initiative by Laureano Salgado, an industrialist from Vigo who, after returning from the USA, commissioned this project to Antonio Palacios. Although the works started in 1910, financial hardships derived from the fact that it was built from popular funding, led the works to last for 20 years.*

*The architect had initially thought about using relief mosaics made of white quartz mixed with shingles collected from neighbouring beaches, which would cover the Virgin's mantle and veil in stripes. These mosaics, the general white hue of granite, together with the Virgin's face and hands were made of marble by Ángel García Díaz, a sculptor who used to collaborate with Palacios, providing the set with a special light.*

*This gigantic 15 m tall sculpture is placed upon the rocks on the surface of St. Roque's mountain, and it seems to continue with them as if it emerged from the ground. It is the end of a long and stony way-of-the-cross and it serves as the goal of fairs and pilgrimages. Mary appears to be the protector of seafarers, reaching out her hand just like the Virgin of Carmen.*

*The monument also refers to the fact that Baiona was the first European port which found out about America's discovery, thanks to the arrival of caravel La Pinta commanded by Martín Alonso Pinzón. This symbolism is reflected in the Virgin's crown and the vessel held in her right hand which can be accessed by an interior staircase and from which you can enjoy some wonderful views.*

*There is a direct mention of New York's Statue of Liberty (Frédéric-Auguste Bartholdi, 1889), placed right across the Atlantic Ocean; this reference to the North-American monument was repeatedly made by the press when they learnt about the project.*













# Epílogo

# Memoria y proyecto en la arquitectura religiosa contemporánea

## *Memory and project in contemporary religious architecture*

JOSÉ RAMÓN ALONSO PEREIRA

El gran arquitecto del universo —he escrito en otro lugar— es el principal objeto de reflexión y proyecto del hombre desde la más remota antigüedad: desde los orígenes de la arquitectura. Antes de hacer una morada para sí mismo, el hombre hace una morada para Dios, que intenta reproducir la morada que Él ha hecho al crear el mundo. Al conjunto de esas moradas lo llamamos arquitectura religiosa. Y dentro del conjunto de arquitecturas religiosas, distinguimos con un carácter particular la arquitectura cristiana, por buscar a través de los siglos hacer realidad el texto evangélico de San Juan: «el Hijo de Dios se hizo hombre y acampó entre nosotros» (Jn 1, 14).

Toda arquitectura religiosa es función y es símbolo, es construcción y es signo. No es posible separar estas cuatro componentes. Pero, además, la arquitectura cristiana es historia, en cuanto hace referencia a un Dios personal que se ha hecho Señor del tiempo interviniendo de modo personal y temporal en la historia. Quizá por eso mismo, la arquitectura religiosa contemporánea se debate en una difícil aporía. La arquitectura de la modernidad parte o dice partir de cero en su proyecto. La arquitectura cristiana parte necesariamente de la historia, de la memoria.

Memoria y proyecto son los dos referentes del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, desarrollado en Ourense en septiembre de 2007. Ambos referentes exigen un compromiso arquitectónico e intelectual. Es imprescindible reflejar y analizar el *estado de la cuestión*. Pero también parece conveniente plantear unas breves reflexiones para contribuir a centrar el debate. Reflexiones en torno a la contemporaneidad, reflexiones en torno al proyecto y reflexiones en torno a la memoria.

### En torno a la memoria

La arquitectura cristiana es, ciertamente, muy antigua, pero no es eterna. Tiene casi veinte siglos y un origen temporal, local e histórico bien conocido

*The great architect of the Universe —I wrote somewhere else— is the main object of people's reflection and project since the most ancient times: from the origins of architecture. Before making houses for themselves, human beings built houses for God, trying to replicate the house made by God when he created the world. The whole of these houses is called religious architecture. Within the set of religious architecture, Christian architecture is particularly distinguished, since it has tried throughout the centuries to materialise St. John's text: «God's son became a man and lived among us» (Jn 1, 14).*

*Every piece of religious architecture has function and is a symbol; it is a construction and a sign. These four elements cannot be split up. Besides, Christian architecture is history, given that it refers to a personal God who has become the Lord of time taking a personal and temporary role in history. Maybe that is the reason why contemporary religious architecture fights a difficult aporia. Modern architecture claims to start from scratch in its project. But Christian architecture necessarily starts from history and memory.*

*Memory and project are the two reference points of this 1st Contemporary Religious Architecture Conference held in Ourense in September 2007. Both reference points require an architectural and intellectual commitment. The state of the art must be reflected and analysed, but it is also convenient to make some brief reflections in order to contribute to closing the debate: some reflections about what is contemporary, about projects and about memory.*

### About memory

*Christian architecture is certainly very old, but not eternal. It is almost 20 centuries old and it has a well-determined and well-known time, local and historical source. This source marked the memory and the evolution of Christian temples.*



*When we say that it is not eternal, we mean that it cannot claim the value of what is natural, like some law principles become common law, since they are natural law. However, it may claim the value of history. Architecture becomes subject to history in its time course through tradition and memory.*

*The value of tradition in architecture is called typology. Typology is an important quality in the architecture of any time, though its value varies at some time or another. In modern times, it seems that the typology darkens and almost disappears in favour of a methodology —when it is collective— or an insight —when it is individual—, trying to reach the start from scratch that we have already mentioned. On the contrary, in post-modern times, people often return to it, even trying to make the typology the essence of architecture. In our times, modernity and post-modernity present themselves as immediate and close phenomena out of which complementary lessons can be extracted.*

*In linguistic terms, the post-modernity of the 70s and 80s seems to be definitively overcome by a late modernity which is more or less formalistic. Nevertheless, the same cannot be said in composition or project terms, unless only the mere shape or the style is understood by that. Contemporary composition bases —the memory of architecture— unite nowadays methodological and typological facts in the project, although sometimes they do so from de-constructive bases, ironical ones or those belonging to a conceptual freedom linked to a cynical relativism, to a widespread anything goes.*

*The consequences of this discourse for religious architecture can be easily deduced. If a sacred space aims at being truly contemporary, it must speak the language of shapes spoken by today's society. That language has to be derived from the modernity and the avant-garde of the first decades of the 20th century, with all the alterations, ways and articulations developed by the late modernity. Wanting to speak a formal language does not entail abandoning tradition, given that this means composition, i.e., memory, typology and project.*

#### About the project

*Christian architecture is a historical and a personal fact. Its origin marked the history and the evolution of Christian temples which —as already mentioned— will aim to materialise Saint John's text through the centuries, realising it every day and in every work: every day and in every work. This is not abstractly, but specifically, in each Christian temple, just like God's Son became a man and lived among us.*

*A Christian temple is not just God's house. It is not either a simple meeting hall for people or for believers. A Christian temple is a place where people hold a dialogue with God. Not with an abstract God, I insist, but with a personal one who becomes present in the Eucharist.*

y bien determinado. Este origen ha marcado la memoria y la evolución del templo cristiano.

Al decir que no es eterna, queremos significar que no puede reclamar el valor de lo natural, como algunos principios del derecho se hacen ley común, en cuanto ley natural. Pero sí puede reclamar el valor de lo histórico. Y en su devenir temporal, la arquitectura se hace sujeto de la historia mediante la tradición, mediante la memoria.

En arquitectura, el valor de la tradición se llama tipología. Es la tipología una cualidad importante en la arquitectura de todos los tiempos, aunque su valor sea variable en unos u otros momentos. En los tiempos modernos, la tipología parece oscurecerse y casi desaparecer en beneficio de una metodología —cuando es colectiva— o un palpito —cuando es individual—, queriendo llegar a ese *partir de cero* que mencionábamos antes. En los tiempos post-modernos, por el contrario, se vuelve muchas veces a ella, e incluso se quiere hacer de la tipología la esencia de la arquitectura. En nuestro tiempo, modernidad y post-modernidad se presentan como fenómenos inmediatos, próximos, de los que es posible extraer lecciones complementarias.

Si en términos lingüísticos la post-modernidad de los años setenta y ochenta parece definitivamente superada por una tardo-modernidad más o menos formalista, no se puede decir lo mismo en términos compositivos o proyectivos, salvo que se entienda por tal nada más que la mera forma o el mero estilo. Las bases compositivas contemporáneas —la *memoria* de la arquitectura— aúnan hoy hechos metodológicos y tipológicos en el proyecto, aunque a veces lo hagan desde bases deconstructivas, irónicas o propias de una permisividad conceptual ligada a un relativismo cínico, a un *todo vale* de amplia difusión.

Es fácil deducir las consecuencias de este discurso en la arquitectura religiosa. Si un espacio sagrado quiere ser verdaderamente de hoy, no tiene más remedio que hablar en el lenguaje de las formas que la sociedad de hoy habla. Y ese lenguaje no puede ser otro que el derivado de la modernidad y la vanguardia de las primeras décadas del siglo XX, con todas las articulaciones, maneras y alteraciones que las diferentes tardo-modernidades han venido desarrollando.

Pero querer hablar un lenguaje formal no tiene por qué conllevar el abandono de la tradición, en cuanto ésta es composición, es decir: memoria, tipología y proyecto.

#### En torno al proyecto

La arquitectura cristiana es un hecho histórico y es un hecho personal. Su origen marcará la historia y la evolución del templo cristiano que —como decíamos— buscará a través de los siglos hacer realidad el texto de San Juan, hacerlo presente cada día y en cada obra: todos los días y en todas las obras. Pues no es en abstracto, sino en concreto —en cada templo cristiano—, como el Hijo de Dios se hace hombre y acampa entre nosotros.

El templo cristiano no es tan solo la casa de Dios. No es tampoco una mera sala de reuniones de los hombres o de los fieles. El templo cristiano es un espacio de diálogo del hombre con Dios. Pero no con un Dios abstracto —insisto—, sino con un Dios personal, que se hace presente en la Eucaristía.

Ese diálogo tan especial se ha visto reflejado arquitectónicamente mediante la relación que desde los primeros templos cristianos se ha establecido entre dos elementos, ligados dialécticamente por un tercero que actúa como fermento y catalizador. Estos dos elementos dialogantes son el ábside y la nave.

El ábside es el lugar de la ofrenda, del sacrificio eucarístico. En origen adopta una forma elemental que llamamos exedra: una gran hornacina. La exedra puede ampliar su profundidad, puede deformarse, puede variar de muchas maneras, como ha mostrado toda la historia de la arquitectura, y en especial, la de la arquitectura moderna. Pero su función básica permanece, y persiste la necesidad de traducirla en formas propias y diferenciadas de otros elementos.

La nave es la forma que adopta la asamblea en su reunión. Inicialmente, en el mundo paleocristiano, fue un espacio basilical: fue la apropiación y renovación de un espacio de origen romano para ligarlo con el ábside y hacerlo dialogar con él.

Pero en este diálogo se ha interpuesto desde siempre un tercer elemento. Virtual, si sólo nos quedamos en la función y no hacemos de ella un signo formal. Físico, si hablamos de transepto o de crucero; bien plano, a modo de arco, bien espacial, volumétrico y simbólico, como reflejan en el pasado tantas agujas medievales y tantas cúpulas renacentistas o barrocas. El diálogo, como el Espíritu, sirve de catalizador para hacer de dos piezas diferenciadas —el altar y la asamblea, el ábside y la nave— un espacio sagrado unitario, bien que articulado.

Este diálogo es la esencia del tipo arquitectónico de un templo cristiano. Su claridad organizativa y funcional no ha impedido una miríada de respuestas distintas en la historia. En lo que tiene de dialéctica compositiva, es válido en nuestros días, aunque los modelos formales puedan alterarse, como de hecho se han alterado a lo largo de los siglos. Sus sucesivas evoluciones funcionales o simbólicas han llenado la historia de la arquitectura, en una brillante cadena de arte sacro.

El significado programático de la basílica paleocristiana, el espacio intimista de las obras prerrománicas y románicas, el esplendor y la lógica del gótico, la racionalidad renacentista, la emoción plástica del barroco, las recuperaciones historicistas y eclécticas decimonónicas: todos evidencian la permanencia del espacio cristiano y la unión íntima de la arquitectura y la sacralidad.

El tema está claro en la historia. Pero la situación parece haber cambiado en el último siglo, hasta el punto de preguntarnos si es compatible el proyecto moderno con la arquitectura religiosa.

*Such a special dialogue was architecturally reflected by means of the relation established from the early Christian temples between two elements which are dialectically linked to a third one acting as a seed and catalytic converter. These two elements holding a dialogue are the apse and the nave.*

*The apse is the place of the offering, of the Eucharist's sacrifice. Originally, it adopted an elementary shape called exedra: a huge niche. The exedra may be deeper, may be deformed, may vary in multiple ways, as shown by the history of architecture, and, particularly, by modern architecture. However, its basic function remains, as well as the need to render it into different shapes which are different from other elements.*

*The nave is the shape adopted by the assembly in their meeting. Initially, in the Paleo-Christian world, it used to be a basilica space: it was the appropriation and renewal of an originally Roman space in order to link it to the apse and make them establish a dialogue.*

*However, a third element has always been intermingled in this dialogue. A virtual one, if we just stay with the function and do not turn it into a formal sign. A physical one, if we talk about the transept or the crossing. It can be flat, like an arch, or spatial, volumetric and symbolic, as the ancient medieval steeples and so many Baroque or Renaissance domes show. The dialogue, just like the spirit, serves as a catalytic converter so as to make a unitary and well —integrated sacred space out of two different pieces— the altar and the assembly, the apse and the nave.*

*This dialogue constitutes the essence of the architectural type of a Christian temple. Its organisational and functional clarity did not hamper thousands of different responses throughout history. With regard to its composition dialectics, it is valid nowadays, though the formal models can be altered, as they were in fact altered through the centuries. Its subsequent functional or symbolic evolutions have filled up the history of architecture in a brilliant chain of sacred art.*

*The programme meaning of the Paleo-Christian basilica, the intimate space of Pre-Romanesque and Romanesque works, the splendour and logic of Gothic art, the rationality of the Renaissance, the plastic emotion of the Baroque, the historical and eclectic re-enactments of the 19th century: all of them are proof of the permanence of the Christian space and the intimate link between architecture and sacredness.*

*The topic is clear in history but the situation seems to have changed in the last century, to the extent that we wonder if the modern project is compatible with religious architecture.*

#### **About contemporary times**

*Christian architecture —as already mentioned— is a historical and a personal fact whose origin has defined its evolution. Does it also define it*

nowadays? We should ask another question in order to answer that question better. As regards both references —memory and project— upon which our reflection is based, are they antithesis or are they complementary?

Certainly, this is the starting point of this conference: knowing whether it is possible to combine modernity and Christian architecture. Is it possible to combine the timeless religion with the contemporary characteristic of professional and cultural efforts? Are both of them compatible without renouncing to any of their own principles? The Modern Movement approached human houses as the object of its research and project in the 20th century. Apparently, there was no room there for God's house and vice versa, the house of God seems to forget about modern architecture. The situation changed halfway through the century. The Ronchamp chapel by Le Corbusier constituted the turning point, given that it went beyond the traditions deposited for centuries in Christian temples, taking the symbolic and expressive values of modernity to their summit. As opposed to Ronchamp, at the Chicago University chapel, Mies turned the glass box into a polysemic container with generating capacity. From that understanding, he took the architectural problem to space instead of doing it to distribution. Thus, the space must sublimate its elements so as to become architecture, which entails his famous less is more.

Bringing together Mies's and Le Corbusier's contributions, the coincidence between modernity and the renewal impulse of the Liturgical Movement allowed a new approach to religious architecture in the following years. This architecture showed the best part of modernity in its works, it turned its sacred spaces into basic references of contemporary architecture and it opened some future perspectives.

Due to its special programme characteristics, religious architecture reflects very well the context it was born in. That is why sacred buildings always needed to be updated. The bases of this conference explain it clearly when they wonder if churches are still places of cult and worship or if they have another meaning; maybe we have forgotten about their transcendent dimension in order to focus on the social aspect; or to what extent do architectural research and liturgical praxis have an efficient impact on typological and spatial renewal. Just like Fernández Cobián pointed out in his opening speech, «maybe in the future the sacred space will be less important than in the past. Anyhow, being a Christian will always be equal to being ecclesia, people's gathering around the table of the Resurrected one».

We have already mentioned that religious architecture has a function and is a symbol; it is a sign and a construction. These four components cannot be split up. Modern architecture aimed at being functional. If it approaches the Gothic world

## En torno a la contemporaneidad

La arquitectura cristiana —como hemos indicado— es un hecho histórico y es un hecho personal, cuyo origen ha definido su evolución. Pero ¿la define también hoy? Para responder mejor a esta cuestión, podemos formular otra pregunta más. Los dos referentes —memoria y proyecto— en que venimos centrando nuestra reflexión, ¿son antitéticos o complementarios?

Ciertamente, éste es el punto de partida en este congreso: saber si es posible conjugar la modernidad con la arquitectura cristiana. Si cabe conjugar lo intemporal de la religión con lo que de contemporáneo tiene y debe tener el afán profesional y cultural. Si pueden ser compatibles ambos, sin renunciar ninguno a sus principios propios.

En el siglo XX, el Movimiento Moderno se plantea, como objeto de investigación y de proyecto, la casa del hombre. Aparentemente, al menos, no hay en él lugar para la casa de Dios. Y viceversa, la casa de Dios parece olvidarse de la arquitectura moderna.

La situación cambia mediado el siglo. El punto de inflexión lo puede señalar la capilla de Ronchamp, de Le Corbusier, en cuanto trasciende las tradiciones depositadas a lo largo de los siglos sobre el templo cristiano y lleva a su máximo esplendor los valores simbólicos y expresivos de la modernidad. Frente a Ronchamp, en su capilla universitaria de Chicago, Mies hace de la caja de cristal un contenedor polisémico con capacidad generadora; y al entenderlo así, lleva el problema arquitectónico no a la distribución, sino al espacio, que debe sublimar sus elementos para hacerse arquitectura, lo que conlleva su célebre «menos es más».

Aunando las aportaciones de Mies y de Le Corbusier, en los años siguientes la coincidencia entre la modernidad y los impulsos renovadores del Movimiento Litúrgico permitió replantear con brillantez la arquitectura religiosa, que expuso en sus obras lo mejor de la modernidad, convirtió sus *espacios sagrados* en referencias básicas de la arquitectura contemporánea y abrió nuevas perspectivas de futuro.

Por sus especiales características programáticas, la arquitectura religiosa refleja muy bien el contexto en el que nace. Por ello, el edificio sacro ha tenido siempre necesidad de actualizarse. Las bases de este Congreso lo fijan con claridad, cuando se preguntan si siguen siendo las iglesias lugares de adoración y culto o si tienen otro significado; si quizá nos hemos olvidado de su dimensión trascendente para centrarnos en lo social; o hasta qué punto la investigación arquitectónica y la praxis litúrgica tienen una repercusión efectiva en la renovación tipológica y espacial. Pues, como indica Fernández Cobián en su ponencia-marco, «tal vez en el futuro el 'espacio sagrado' sea menos importante que en el pasado. Pero en cualquier caso, ser cristiano nunca dejará de ser sinónimo de 'ecclesia', de reunión de personas en torno a la mesa del Resucitado».

La arquitectura religiosa —hemos señalado antes— es función y es símbolo, es signo y es construcción. No es posible separar estos cuatro componentes. La arquitectura moderna quiso ser arquitectura funcional.

Si en el tratamiento de los problemas estructurales se aproxima al mundo gótico y en las cuestiones formales al mundo clásico, se distingue de ambos por la preeminencia que concede a lo funcional, como ya se dijo al intentar definirla en 1932.

Pero el concepto científico o biológico de función no puede trasladarse linealmente al campo de la arquitectura. En las obras del pasado los espacios eran suficientemente flexibles para permitir usos diversos, pero las obras modernas persiguen espacios activos, adecuados a funciones precisas y cuantificables. Un funcionalismo mecánico es difícilmente compatible con la arquitectura religiosa, en lo que ésta tiene de símbolo y de signo. Casi lo mismo se podría decir respecto al uso de los materiales y sistemas constructivos, si se entienden de una manera ingenua o mecánica.

A ello se une el problema de su posible agotamiento significativo, es decir, de la pérdida de su significado y de su valor para la sociedad contemporánea, que lleva muchas veces a la arquitectura religiosa a complementar su importancia significativa para colmar el vacío dejado por otras instituciones. En una sociedad donde el valor de la novedad parece ser una demanda universal y el consumo cultural es acelerado, la pérdida de significado de una arquitectura demasiado ligada a lo contemporáneo es un peligro que no conviene pasar por alto.

Refiriéndose a los Estados Unidos, Chesterton escribía que era una nación con el espíritu de una iglesia, y que ese mismo espíritu permitía permanecer unidas a gentes de razas tan diversas e ideologías tan distintas. Pues se entendía que sólo a través de hombres y de obras que se reúnen en asamblea —en *ecclesia*— para hablar de Dios, podía el propio Dios acampar entre los hombres. La imagen de Chesterton puede servirnos como metáfora del problema que nos planteamos, acerca de la compatibilidad entre la modernidad y la arquitectura religiosa. Éste ha sido el punto de origen de este Congreso: entender y explicar cómo puede entrar el proyecto moderno en la casa de Dios, o mejor aún, cómo la casa de Dios puede entrar en la arquitectura contemporánea, abriendo un surco rico y fecundo. Afirmo el salmista que si el Señor no construye la casa, en vano trabajan los albañiles (Ps 126,1). La arquitectura cristiana ha sido siempre concebida y proyectada con esta firme convicción, en la memoria del pasado y en el presente de la contemporaneidad.

A estos tres temas: memoria, proyecto y contemporaneidad he querido dedicar estas breves reflexiones introductorias, ligadas entre sí por la idea común del diálogo, de la dialéctica. A estos mismos tres temas van a dedicarse con amplitud y rigor las siguientes páginas, que recogen las ponencias y los debates de este I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea.

A Coruña, primavera de 2008

*in its treatment of structural issues while it gets closer to the Classical world in formal issues, it is different from both due to the priority given to the functional aspect, as it was said when they tried to define it in 1932.*

*However, the scientific or biological concept of function cannot be linearly translated into the architectural field. In past works, spaces were flexible enough so as to allow different uses, but modern worlds look for active spaces which are fit for precise and quantifiable functions. Mechanical functionalism is hardly compatible with religious architecture insofar as it entails a symbol and a sign. The same thing could be said as regards the use of building materials and systems, if they are understood in a naïve or mechanical way.*

*On top of that, another problem is the possibility of extinguishing its meaning, i.e., losing its meaning and value in the eyes of contemporary society. This sometimes leads religious architecture to add to its significant importance so as to fill in the gap left by other institutions. In this society where the worth of novelty seems to be a universal demand and cultural consumption is fast-paced, the loss of meaning of an architecture which is too linked to what is contemporary is a danger which cannot be underrated.*

*Chesterton wrote in reference to the United States that it was a nation with the spirit of a church and that the same spirit allowed people from different races and ideologies to stay together. It was understood that only through people and works gathered in an assembly—an ecclesia—to discuss God, could God himself live among people. Chesterton's words can serve as a metaphor of the problem faced about the compatibility between modernity and religious architecture. This was the starting point of this conference: understanding and explaining how the modern project can enter God's house, or, even better, how God's house can enter contemporary architecture, thus opening a rich and fertile soil. The Psalm says that if the Lord will not build the house, then the bricklayers are working in vain. (Ps 126,1). Christian architecture has always been conceived and projected based on this firm conviction, on the past memory and on the present contemporary time.*

*These brief introductory reflections were dedicated to the three topics: memory, project and contemporary time. They are linked by the joint idea of the dialogue, the dialectics. The following pages will cover these three topics in depth and rigorously. They compile the papers and discussions held during this 1st International Conference on Contemporary Religious Architecture.*

A Coruña, Spring 2008







## Resumo en galego

## O ESPACIO SAGRADO COMO HORIZONTE IDEAL DE ARQUITECTURA

*Apertura de Monseñor Luís Quinteiro Fiuza, Bispo de Ourense*

A forma é sempre, dun modo insuperable, o lugar da teofanía dos deuses. Neste punto, Schelling ten razón fronte a Hegel, como autorizadamente afirma Urs von Balthasar na súa *Estética Teolóxica*. Por iso, engade, é preciso diferenciar e fixar a significación teolóxica dos sentidos e preguntase: ¿Qué é ver, oír, gustar, etc. en asuntos de fe? Este interrogante sitúanos ante un dos campos mis apaixonantes na percepción e na procura do divino por parte da persoa humana. E este é o camiño que queremos percorrer nas xornadas que iniciamos hoxe.

No primeiro Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea que hoxe comezamos na cidade de Ourense baixo o título «Arquitecturas do sagrado: memoria e proxecto», téntase introducirnos no coñecemento dalgunhas realizacións contemporáneas da arquitectura relixiosa. Teremos ocasión de reflexionar sobre o espacio sagrado a través das obras máis significativas da arquitectura relixiosa contemporánea. Ao tempo, este congreso ofrécenos unha excelente ocasión para dialogar sobre as novas perspectivas que se abren para a arquitectura relixiosa no futuro. Temos a profunda satisfacción de poder contar entre nós, durante estes días, con algúns dos mellores especialistas mundiais na materia.

Falar da arquitectura relixiosa é, para moitos, o mesmo que falar da arquitectura en xeneral, pois a igrexa sería, no seu caso, a sublimación do seu concepto de arquitectura. En tal perspectiva, o ideal da igrexa convértese en ideal de arquitectura, xa que para o servizo da casa de Deus perseguírase a coherencia que para toda arquitectura se busca.

Falar destas cuestións nun tempo e nunha sociedade marcados polo desequilibrio espiritual, supón un reto intelectual considerable. Por iso, non sobrará que dispoñamos, xa dende o comezo mesmo de tan prometedor encontro, dun sereno entusiasmo que nos impulse na tarefa que nos agarda.

O feito de que congreso teña lugar na nosa cidade, non só non supón inconveniente algún, senón que nos trae á memoria o esforzo sostido de intelectuais de raza que, nos tempos difíciles, soñaron o futuro desde aquí. Esta cidade de Ourense, noutros tempos nomeada a Atenas galega, bríndanos o máis fermoso solar par uns días de esforzo intelectual e descanso do espírito.

### OURENSE, AURIA

*Xose Carlos Caneiro*

Miñas señoras e meus señores, bos días. Permítanme en primeiro lugar, darlles a benvida, e significar o noso orgullo por acollerlos en Ourense.

Ourense, a quen don Eduardo Blanco Amor denominaba *Auria*.

Cada vez que falo desta cidade feitzada, ven a mín —ignoro o motivo— o magno Valle Inclán. Repito, ignoro o motivo. Tal vez porque o xenio profería unha sentenza que a miúdo utilizo para referirme á miña cidade: «Las cosas no son cómo las vemos sino cómo las recordamos». E Ourense é unha cidade para recordar.

Quizais se trate dun abismo. Atráe en ocasións. E outras, as menos, empurra cara a outros círculos. Ourense, cos seus cento quince mil habitantes, é o grande abismo da xeografía galaica e o lugar esquencido que ninguén debe esquecer. Exprícome. Ourense, a quen chamamos *Auria*, non goza de boa saúde nos índices financeiros; aparece apartada das grandes nóminas de éxitos económicos, afastada das rendas acomodadas doutras cidades do norte. Todo isto e non obstante, posúe o encanto das cousas prohibidas, a súa atracción e o seu feito, a prisión da fantasía.

Nadar os ríos de Ourense salva ao viaxeiro. Porque se descoñece. En todo o desconocido hai sempre unha grande parte de seducción. O mundo está escrito nas veas deste territorio amado coma nun espello. A historia do mundo, quero dicir, Aquí conviviron romanos e árabes

e suevos e mesmo nos, tribu actual que un non sabe moi ben cara a dónde dirixe os seus pasos frenéticos, cara a dónde camiña.

Auria, para ser coñecida e gozada, precisa un Stephen Dedalus que acompañe os pasos do viaxante. Dedalus ou Virxilio, o que conduce a Dante na súa viaxe a ultratumba. A este último, non obstante, non o quero erixir en protagonista. Ourense, que as veces ten moito de inferno, non deixa de ser unha cidade plena de paraísos. A soidade. A cidade vella coa súa luz única e a súa pedra balsámica. A soidade. A auga alquímica nas súas entrañas. A soidade. Os monumentos de escasa fama e enorme talento. Os seres que transitan cada día sus veas de neón e alivio.

Vostedes, sen dúbida, quedarán enganchados no balcón do casco antigo, auténtico miradoiro para coñecer, de verdade e sen fisuras, esta *Auria* compracente e afable. Pedra a pedra constrúe unha atmósfera evocadora, cálida en días de néboa, refrescante cando o sol increpa, adormecida se procura un anaco de sosiego. Pedra a pedra edifica o seu futuro entre as figuras e finuras e ficcións que a catedral atesoura: un Cristo ao que lle crece o pelo, un silencio que enordece, unhas vidreiras misteriosas coma un conto de Edgar Allan Poe. Pedra a pedra báñase na auga quente das Burgas, ese arcano inexplorado que arranca do mais íntimo da cidade e que outorga, as veces, a recompensa de aliviar feridas, máis as da alma que as do corpo. Un ten a sensación de vagar coma un personaxe de novela no medio do seu ventre.

A Ourense chamanlle tamén a *Atenas galaica*, lugar de nacemento dos escritores máis talentosos que xermolaron no Noroeste: Blanco Amor, Otero Pedrayo, Risco, Carlos Casares, Méndez Ferrín.

Ourense, orgullosa de ser provinciana, mírase no Miño para buscarse. E non se atopa, porque *o pai Miño* camiña lento e erecto e soberbio. Sabe que nas súas augas está escrito o destino desta terra. Para coñecelo, e necesario pasear a ponte romana, deterse durante horas en silente contemplación. E as musas visitánon.

Ourense tranquiliza. Ourense namora, suxestiona. Ourense non e como se ve, senón como se recorda.

Teño dito en numerosas ocasións que temos que abrir as fiestras da nosa cidade para que o mundo a coñeza. O seu congreso é unha magnífica ocasión. Agradecemos que nos elixiran e agradecemos a súa sabeduría. Eventos de esta altura son os que precisa Ourense para ser recoñecida. O noso gran patrimonio é a cultura: esa é a nosa riqueza e o produto que debemos exportar. Lembren a Valle Inclán cando regresen deste congreso: «Las cosas no son cómo las vemos sino cómo las recordamos». A súa presenza en Ourense échenos de orgullo.

Moitas grazas.

## ARQUITECTURA RELIXIOSA CONTEMPORÁNEA: O ESTADO DA CUESTIÓN

*Esteban Fernández Cobián*

### Conceptos básicos en arquitectura relixiosa

*O sagrado, o santo e o relixioso. Alituxia como programa.* A arquitectura destinada a servir de ponte entre a immanencia e a transcendencia denomínase arquitectura sagrada. No cristianismo, o sagrado denomínase *santo*. Esta palabra adoita reservarse para as persoas —Deus é o Santo— e aos obxectos aplicaselle o adxectivo de *sagrado*. A *arte sacra* púxose ao servizo do culto a fin de que servira só para a liturxia da Igrexa. A *arte relixiosa* é máis xenérica: refírese a toda manifestación artística que ten de tema un contido espiritual.

*Sacro* tamén supón a idea de sacrificio no que o home ofrece o mellor que ten á Divindade. A celebración dun sacrificio —material ou espiritual— non é arbitraria, execútase a través dun desenvolvemento preciso. Para realizar este *culto*, conságranse unhas persoas —os sacerdotes— que desenvolven uns ritos preestablecidos, unha *liturxia*. Pío XII definiu a liturxia católica como exercicio da mediación sacerdotal de Cristo ante o Padre Eterno a través da Igrexa.



O espazo sagrado estará configurado polos edificios, obxectos, fórmulas e cerimoniais que conforman os diferentes ritos.

**A igrexa.** Israel tiña unha Tenda do Encontro con Deus, onde gardaba a Arca da Alianza; pero con Xesús Cristo, Deus xa non necesita un lugar para estar. Xesús Cristo refírese ao Templo de Xerusalén como casa de Deus e casa de oración; sen embargo, deslocalizará o lugar de culto e situarao nel mesmo e no corazón humano. San Paulo dinos que o corpo de Cristo é a súa Igrexa; por iso, no cristianismo o edificio e a comunidade de crentes fúndense misteriosamente na mesma palabra: *igrexa*. Denominaremos *Igrexa* á comunidade de crentes, e *igrexa* ao edificio onde esta se reúne para celebrar a súa fe. A construción de templos non é o esencial do culto católico, senón a conmemoración da cea pascual de Cristo. Unha igrexa non ten por que ser un espazo especialmente emocionante ou grandioso, como a relixión ten que ver sobre todo coa fe e co servizo.

Se Deus non necesita unha casa para habitar, xa que *habita* na alma do cristián e na súa Igrexa, ¿por que son necesarias as igrexas? Por dúas razóns; a primeira *simbólica*: a Deus non se lle reverencia nin só con actos exteriores nin só na intimidade do pensamento, senón con todo o ser; por iso, o culto divino ha de ser unha actividade espiritual e material, individual e colectiva. A segunda *práctica*: as igrexas son necesarias para as celebracións dos sacramentos e certo tipo de oracións. Deus está presente nelas dun modo singular, polo que devesen instrumentos de salvación e santificación. De aí que unha das funcións propias da igrexa é a súa expresividade: unha atmosfera cualificada que debe poñer en tensión o espírito e educar no sentido do sagrado.

Existen catro tipos principais de igrexas: a catedral, a monástica, a parroquial e a capela. Cada unha ten os seus usos e peculiaridades.

#### **O camiño percorrido**

A arquitectura relixiosa, tal como agora a coñecemos, xorde historicamente a finais do s. XIX. O Movemento Litúrxico e o Concilio Vaticano II son os fitos que marcan o seu desenvolvemento. O Movemento Moderno foi a terra na que tivo que xermolar.

**O Movemento Litúrxico.** Naceu a finais do s. XIX en abadías beneditinas centroeuropeas rodeado de polémica, porque cuestionaba un dos piares da Igrexa: a liturxia, edificio que se foi construíndo ao longo dos séculos. O Movemento Litúrxico pretendía depurar formalismos e devolverlle a súa pureza orixinal. Un programa en cinco puntos: retorno ás fontes, potenciación do misterio, devolución do protagonismo do culto a Deus, primacía cultural do sacrificio do altar e asunción da celebración litúrxica polo pobo de Deus. Isto apuntaba a un novo tipo de espazo celebrativo *crístocéntrico*.

Alí onde o Movemento Litúrxico se desenvolveu, xurdiu unha nova arquitectura relixiosa xerada desde dentro: o importante non era que as igrexas tiveran un aspecto moderno, senón que o foran no seu interior (Rudolf Schwarz). Este movemento recibiu o respaldo da Santa Sé coa encíclica de Pío XII *Mediator Dei* (1947).

**O Movemento Moderno.** Os movementos sociais derivados da Revolución Industrial e os novos coñecementos científico-técnicos, deixaran á arquitectura nunha vía morta. Necesitábanse novas maneiras de construír que deran resposta ás novas maneiras de habitar. Esta busca cristalizou nun proceso de adecuación da práctica constructiva ao espírito dos tempos. As consecuencias para a arquitectura foron: optimización da produción, rapidez, hixiene, levedade, etc. Pero perdeuse a continuidade co pasado, o refinamento, o contacto do artífice coa súa obra e o equilibrio coa natureza. O camiño da nova arquitectura resumíase en: a forma segue á función, menos é máis, o ornamento é delicto e a construción debe ser sincera.

A arquitectura relixiosa parecía estar allea a este discurso; a influencia só veu despois da Segunda Guerra Mundial. Toda a cultura do s. XX quedou marcada polo Holocausto; pero o verdadeiro holocausto arquitectónico realizouse en Alemaña, onde os bombardeos aliados destruíron miles de igrexas. A súa reconstrución foi un dos meirandes

acontecementos arquitectónicos do século pola magnitude, a implicación do país e a recuperación da conciencia nacional que supuxo.

Se a Soah foi unha baixada aos infernos, na arte supuxo a canonización do primitivismo. A arte sacra quedou marcada pola dor, identificando esta coa cruz de Cristo. As igrexas enchéronse de figuras interpelantes, doentes, rabiosas; a arte sacra volveuse abstracta e conceptual. A máxima expresión dese primitivismo deuse en Ronchamp; Le Corbusier construíu unha igrexa escoitando á natureza, remontándose á pureza dos cátaros e a ritos iniciáticos, realizando un espazo relacionado co máis esencial de tódalas relixións. Un programa singular, convertido en paradigma da igrexa contemporánea.

**O Concilio Vaticano II.** O Concilio subliñou a acción do Espírito Santo, potenciando a imaxe teolóxica do Pobo de Deus. Esta perspectiva tivo unha considerable influencia no concepto teolóxico do espazo sacro: unha igrexa completamente orientada cara ao altar xa non parecía apropiada. A reforma litúrxica tivo consecuencias de gran alcance para o interior das igrexas: un único altar; separación do altar e o sagrario, agora nunha capela lateral; un ambón fixo preto do altar, que deixaba obsoleto o púlpito; unha sé fixa para o celebrante; a comunión procesional facía superfluo o reclinatorio corrido que separaba o presbiterio da nave; co novo rito bautismal a pía pasaba ao presbiterio.

A idea conciliar de promover unha meirande participación litúrxica nos fieis traducíuse en que a celebración cara ao pobo se convertera de contado en norma. Deuse unha situación inédita: ningún sabía cómo había que construír igrexas; os arquitectos fixeron propostas máis ou menos enxeñosas, pero a arquitectura atopábase na crise de identidade. Unha das mellores igrexas postconciliares que se construíron en España foi a de Nuestra Señora de la Luz, en Madrid (José Luis Fernández del Amo).

#### **A situación actual**

**A investigación.** Desde hai uns anos intensificouse o interese polos estudos históricos sobre a arquitectura relixiosa do s. XX. No 2002 apareceu o primeiro estudo de conxunto sobre as igrexas construídas en Europa na segunda metade do s. XX (W.J. Stock *Europäischer Kirchenbau, 1950-2000*, Munich, 2004). O texto máis completo que se podía atopar ata entón era o de A. Cornoldi *L'architettura dell'edificio sacro* (Roma, 1995). Os anos cincuenta-sesenta son os máis interesantes para o arquitecto actual (cf. o meu libro *El espacio sagrado en la arquitectura religiosa contemporánea*, A Coruña, 2007).

Durante os últimos anos celebráronse en España algunhas xornadas dedicadas á arquitectura relixiosa, como as «Jornadas sobre el Patrimonio Cultural de la Iglesia» (Salamanca 1996). A actividade da Conferencia Episcopal Italiana foi intensa; salientan a organización dos Encontros Internacionais de Arquitectura para a Liturxia, celebrados en Venecia nos últimos catro anos. En Alemaña tamén se están promovendo estudos históricos sobre a súa recente arquitectura relixiosa, tal vez a máis importante do mundo.

Unha das características máis evidentes da arquitectura relixiosa contemporánea española é a súa escasa calidade media. Este feito pode comprobarse revisando as publicacións especializadas e vendo o escaso lugar que ocupa nelas.

Coñecemos a existencia de arquitectos Dominikus Böhm, Rudolf Schwarz, Ottokar Uhl, ou Emil Steffan. Pero compre mencionar tamén a Paul Bellot, arquitecto beneditino francés que a comezos de século foi a Inglaterra e logo a Canadá; alí realizou as súas mellores obras. Hans van der Laan, beneditino reivindicado recentemente; realizou unha arquitectura que busca obsesivamente o orde subxacente na creación. Francisco Coello de Portugal, dominico, é o arquitecto español máis prolífico neste campo, superando. Gerardo Cuadra Rodríguez, sacerdote diocesano, conta cunha produción arquitectónica onde a luz é a auténtica protagonista do espazo. Gabriel Chávez de la Mora, beneditino, foi coautor da igrexa máis importante de América: a basílica de Nuestra Señora

de Guadalupe. Finalmente, o beneditino Gabriel Guarda, é un arquitecto moi coñecido en Chile.

En América Latina construíronse no s. XX grandes igrexas; a máis importante é a basílica de Nuestra Señora de Guadalupe, pero é máis coñecida a Catedral de Santa María de Brasília. Existen outras catedrais e santuarios: en Venezuela a Catedral de Barquisimeto (Alfredo Jahn e Jan Berkam) e o Santuario Nacional de Nuestra Señora de Coromoto (Erasmus Calvani), en Nicaragua a Catedral de Managua (Ricardo Legorreta). En África temos o exemplo polémico da basílica de Nosa Señora da Paz (Yamousukro, Costa de Marfil). En Europa cumpríronse este ano os cincuenta da inauguración da basílica subterránea de San Pío X en Lourdes, e Aleksandros Tombazis construíu en Fátima a igrexa da Santísima Trindade, o outro gran santuario mariano europeo.

¿Renacemento da arquitectura relixiosa? As igrexas preséntanse hoxe como espazos alternativos, de tranquilidade, meditación ou refuxio, balnearios da alma. Pola necesidade de protexerse do ruído exterior, numerosos arquitectos crearon interiores de igrexas impresionantes: a pequena igrexa de Nosa Señora de Pentecostes, na Defensa parisiña (Frank Hammoutène), ou a exquisita que Heinz Tesar en Donau City (Austria). Polonia é un dos países onde se están construíndo máis igrexas; tal vez o mellor exemplo sexa *Arka Pana*, en Nowa Huta, símbolo da resistencia do catolicismo ante o ateísmo de Estado, impulsada Karol Wojtyła, entón arcebispo de Cracovia; actualmente, as novas igrexas son moi variadas, algunhas con dimensións colosais como o santuario de Lichen.

**A arte sacra.** Nos últimos corenta anos asistimos a un proceso irregular e desorientador a respecto do papel da arte sacra no culto. A lectura habitual das indicacións conciliares, que aconsellaban calidade fronte a suntuosidade, foi a substitución dos materiais nobres polas obras de arte, a calidade material do artesan pola calidade intelectual do artista. Xoán Paulo II afirma que a Igrexa segue a necesidade da arte para facer visible o invisible, para facer *perceptible e fascinante* o mundo do espírito (*Carta aos Artistas*, 1999).

### Conclusiones

¿Cales serán as liñas de forza que marcarán o espazo sagrado nos próximos anos?

- As novas investigacións históricas mostrarán o papel civilizador que representaron e seguen a representar os cristiáns para a cultura contemporánea.
- O mantemento do patrimonio eclesial nunha sociedade cada vez menos relixiosa, en termos porcentuais.
- A trivialización da arquitectura sacra do pasado, e a súa valoración como mero obxecto cultural.
- A actividade dos novos movementos eclesiais.
- O desenvolvemento da realidade virtual, un proceso que mesmo podería superar a apertura mediática do templo que se realizou nos anos oitenta, para plantear novas formas de culto cristián.

### A CONSTRUCCIÓN DE IGREXAS EN ALEMANIA DURANTE OS SÉCULOS XX-XXI.

#### NA BUSCA DUNHA CASA PARA DEUS E PARA A XENTE

Walter Zahner

### Introducción

Desde fai vintecinco anos, en Alemaña fanse cada vez menos igrexas, pero o debate sobre a súa construción non se interrompeu. Ven de aparecer a reedición dun libro publicado hai corenta e sete anos: *Kirchenbau. Welt vor der Schwelle* (A construción de igrexas. O mundo ante o limiar); o seu autor, Rudolf Schwarz (1897-1961), é un dos arquitectos eclesiais alemáns máis importantes do século, non só porque construíra corenta igrexas, senón porque escribiu varios libros.

Os primeiros cristiáns non necesitaban un lugar especial para as súas reunións; facían nas súas casas, onde se reunían para partir o pan e repartir o viño, como fixera Xesús: o acontecemento central da vida

e da fe era esta reunión. Nos dous primeiros séculos non temos constancia de que as comunidades cristiás edificasen lugares para as súas reunións. Só cando tiveron claro que o Señor non volvería de contado e vendo que o número de crentes medraba continuamente, decidíronse a organizar igrexas nas casas e logo a construílas. A máis antiga coñecida é a de Dura Europos, do s. I. Despois do recoñecemento oficial do cristianismo, construíronse as primeiras igrexas, semellantes ás basílicas romanas. Nos séculos posteriores, múltiples factores influíron na construción: ideas teolóxicas xunto a correntes espirituais e terreas.

¿Que son as igrexas? Lugares santos que serven para celebrar a liturxia da comunidade (escoitar a Palabra, celebrar a eucaristía e os sacramentos, e rezar unidos); lugares para a piedade individual, a oración e o retiro, espazos que acollen as diversas formas de manifestación da fe, situados en lugares destacados. Ademais, son lugares que exercen influencia na sociedade, manifestando que o cristianismo marcou parte da historia das cidades e os pobos; lugares de identidade de individuos e grupos. Ofrecen espazos de tranquilidade e retiro e, alén do seu uso comunitario, únense á memoria cultural dunha rexión. Adoitan ser lugares dunha calidade artística e arquitectónica excepcional; isto tamén se pode aplicar ás igrexas do s. XX.

### A construción de igrexas en Alemaña a principios do S. XX

En novembro de 1903, Pío X publicou *Tra le sollicitudini*, unha instrución sobre a música sacra; o papa daba un forte apoio ao canto gregoriano e a polifonía clásica, pero facía tamén fincapé na participación dos fieis, dicindo que para que o espírito cristián florezca cómpre coidar a santidad e a dignidade do templo. Nunha orde de 1912 establecíase como construír igrexas en Alemaña: «As novas igrexas han ser construídas, polo xeral, nos estilos románicos ou góticos». Despois da Primeira Guerra Mundial púxose énfase en que se fixeran tódalas igrexas neses estilos.

Tras da Guerra aparecen novos materiais de construción que determinan a arquitectura, como o formigón e o aceiro; como resultado deles apareceu un novo uso do vidro. A construción de igrexas organizase con dúas tendencias básicas, expresadas nos arquitectos Rudolf Schwarz e Emil Steffann. O primeiro entende a construción de igrexas como a realización de esquemas sagrados: parte dunha idea teolóxica e artística. O segundo atende aos elementos do espazo para a comunidade e a celebración. Ambos apóianse en teólogos como Van Aken e Romano Guardini. Van Aken, párroco de Renania, formula con *Christozentrische Kirchenkunst* (O cristocentrismo da arte relixiosa, 1922) unha concepción na comprensión da construción de igrexas, esixindo a concentración da arquitectura e a liturxia no altar como centro do espazo. Unha pegada teolóxico-litúrxica que leva a un salto no desenvolvemento da construción de igrexas.

Pero existe unha segunda; co Movemento Litúrxico, monxes dos mosteiros beneditinos de Solesmes (Bélxica) e María Laach (Alemaña) buscan as fontes da liturxia e recoñecen as raíces da fe na reunión da comunidade arredor da mesa do Señor. Poden verse estes cambios no castelo de Rothenfels-am-Main; reformado totalmente a partir de 1924 por Rudolf Schwarz, coa participación de Romano Guardini. O que alí se estableceu, supuxo unha gran contribución para o catolicismo alemán e a construción de igrexas en particular. Guardini apóia na esencia da liturxia, considerando que a celebración inflúe na composición do espazo; busca respostas e explica a relatividade da piedade persoal, as celebracións populares e as grandes formas da liturxia, mostrando o sinsentido dunha liturxia que apunte só a Deus.

Na súa obra no castelo de Rothenfels, coa transformación da sala dos cabaleiros, Schwarz formula a idea da nova construción de igrexas: «A arquitectura converteuse nun recipiente limpo e branco. O outro, o espazo vivo, debería crealo a comunidade nas súas reunións... o espazo sagrado fúndese totalmente coa comunidade». Schwarz describe estas solucións espaciais coas nocións de *anel aberto* e *anel pechado*; termos dunha arquitectura primitiva desenvolvida desde as formas básicas do comportamento cultural, expresión do pensar e

facen humanos. No *anel aberto* a comunidade colócase en forma de ferradura, dirixida cara a un centro no que está o altar elevado. O *anel pechado* refírese a un círculo co altar no centro. Outra forma básica é a do *camiño*, unha posibilidade de configuración adecuada para unha comunidade meirande. Exemplo disto son as primeiras igrexas en Alemaña construídas en formigón armado. A máis importante é a do Santísimo Sacramento en Aquisgrán, consagrada en 1930; nela creou Schwarz un espazo eclesial en medio do suburbio caótico de Aquisgrán: un espazo único sen columnas.

#### Outros importantes constructores de igrexas en Alemaña

Ao mesmo tempo, Dominikus Böhm planea construír varias igrexas, entre elas, unha en Colonia (St. Engelbert) e outra en Regensburg (St. Wolfgang); en ambas partiu da idea do espazo central, pero atopamos nelas dúas versións diferentes desta idea. St. Engelbert (1930) está construída sobre unha sinxela planta en forma de círculo, con oito láminas en forma de parábola que están entrelazadas entre si; o espazo concéntrase no altar, axudado por dúas escaleiras e pola traxectoria da luz. A de St. Wolfgang foi construída pouco despois, cun deseño parecido ao de St. Engelbert, pero feito sobre una base elíptica.

Nos anos cincuenta construíronse centos de novas igrexas, algunhas maxistras. Entre elas está San Lorenzo, en Munich-Gern, de Emil Steffann, Mehlem e Siegfried Östreicher. Inaugurada en 1955, é a obra máis representativa da arquitectura relixiosa alemana; o seu estilo defínese pola súa modestia, sinxeleza e dar unha imaxe adecuada á celebración da liturxia como reunión arredor da mesa do Señor. Construída en ladrillo, a entrada faise a través dunha nave baixa, que por medio de cinco arcos permite ver o espazo cadrado para a comunidade, que se reúne arredor do altar.

#### A construción de igrexas a finais do S. XX

Subtitulei o relatorio «Na busca dunha casa para Deus e para a xente» por varias razóns. Unha, a frase do arquitecto suízo Mario Botta, tras construír varias capelas e a Catedral de Evry, preto de París: «Cando deseñei a casa para Deus, tamén pensei na casa para a xente». Outra, un documento dos bispos alemáns: *Sede unha igrexa misioneira. Igrexas abertas. Velas acesas. Palabras que guían* (2003); o 2º capítulo titúlase «Igrexas abertas. Casas para Deus e casas para os homes», nel ocúpanse das posibilidades que ofrecen os edificios das igrexas: «O edificio da igrexa e o seu espazo abre a transcendencia de Deus ao mundo. Os homes necesitan destes lugares que abren o ceo».

¿Cal é la novidade na construción de igrexas? Realízanse poucas obras novas e son basicamente reformas. Tres palabras significativas para expor as reformas ou adaptacións das igrexas nos últimos anos: *espazo, luz e liturxia*.

**Espazo.** Exemplo da idea dun *anel* son estas palabras do arquitecto Foi Ottokar Uhl ao bispo na entrega da igrexa San Judas Tadeo (Karlsruhe-Neureut, 1989): «Ao entregarlle a chave desta casa, penso que... será un lugar onde se encontren os cristiáns para convivir e actuar, para ocuparse uns dos outros, para poñer un sinal no mundo... Desta casa saíran preguntas incómodas para unha sociedade opulenta... Podería ser lugar de discusión aberta dentro da Igrexa... e un centro para as obras da xente». A igrexa está construída cun espazo de forma transversal no que a comunidade se reúne arredor dun zócalo en forma de T.

Completamente distinta é a igrexa do Corazón de Xesús de Munich, a máis nomeada dos últimos anos; un exemplo do *esquema camiño* para a asemblea. Rematada no ano 2000, é obra do equipo de arquitectos Allman-Sattler-Wappner. Chaman a atención unhas portas inmensas, aínda que a entrada é unha sinxela dobre porta no centro da fachada principal, que leva a un espazo amplo e luminoso: *a casa dentro da casa*, a caixa exterior de cristal contén unha estrutura de madeira.

**Luz.** Non só as catedrais da Idade Media salientaron o significado da luz, tamén as actuais. En 2004 inaugurouse a igrexa de San Francisco en Regensburg-Burgweinting, do equipo Königs Architekten; un aporte moi interesante para a arquitectura relixiosa actual. O seu

interior é unha elipse con paredes de ladrillo lixeiramente verdosas, sen fiestras; un acontecemento na arquitectura relixiosa moderna que no ten comparanza. O teito é unha membrana de teflón que deixa pasar a luz, a principal fonte de iluminación xunto coas luces indirectas.

Outro exemplo é a igrexa de San Florián, na parte católica do Centro Ecuménico de Munich-Riem, complexo do arquitecto Florian Nagler (2006). A zona principal da igrexa é o patio interior, un espazo ancho, rectangular, iluminado, con tres fiestras e o altar no centro.

**Liturxia.** É a reunión da comunidade no dobre movemento espiritual: de Deus cara a xente e da xente cara El. A presenza de Cristo está na comunidade reunida, nos seus representantes, na Palabra e na Eucaristía. Esta presenza materialízase no espazo para a comunidade, que pode esixir reestructurar igrexas que chegaron a ser demasiado grandes. A comunicación no marco da liturxia é moito máis que un intercambio conxunto, é intercambio con Deus. O *espazo de comunión* trata de buscar a integración entre a igrexa-camiño e o que favoreza a comprensión da liturxia como acción para toda a comunidade. A forma circular só ten un punto central, as distintas partes da celebración serían outra vez unha soa; por iso, a elipse é a figura xeométrica adecuada que contén polo menos dous focos centrais: o lugar para a mesa da Palabra e o lugar para a mesa do Pan. Na elipse, o centro queda libre; isto aproximámonos ao Deus transcendente, non abarcable con imaxes ou símbolos, que se da a Si mesmo.

Finalmente, a liturxia é un espazo para experimentar; nel a xente trae as súas experiencias persoais e experimenta a Deus. Exemplo: na igrexa de San Antonio den Stuttgart (Hans Herkommer, 1932) Günter Pfeifer fixo nos noventa unha renovación, contando que a comunidade era cada vez máis pequena. Outra maneira de actuar refléctese nas transformacións de igrexas que se fundamentan no principio da *assemblea orientada*, unha idea de espazo que asume as tres funcións da misa: *Proclamación* (unha persoa ou varias dirixense a moitos); para conseguir unha comunicación óptima teñen que ser visibles e audíbles. *Oración*; a comunidade e o celebrante están cara a cara con Deus. *Eucaristía*; a comunidade reúnease arredor do altar, experimenta a presenza de Deus.

#### VINTECINCO ANOS DE ARQUITECTURA RELIXIOSA

Ignacio Vicens Hualde

#### Fundamentos teóricos

É imprescindible erradicar no discurso sobre a arte sacra calquera tipo de referencia aos sentimentalismos. O noso ten que ser un traballo o máis obxectivo posible; con referencia ás fontes, non mirándonos o propio embigo intelectual. Creo que todo o que se refire á arquitectura é algo moi serio que esixe estudo, preparación e traballo. Temos que facer análises meditadas, esforzos intelectuais, reflexións sobre o obxecto do noso estudo, que son as disposicións litúrxicas. Para un arquitecto que se enfronta co tema da arte sacra, a liturxia é o programa; porque se non o facemos así estaremos enchendo as igrexas de mediocridade. Unha característica de toda arquitectura mediocre é, sempre, o seu déficit de teoría; a boa vontade sen teoría non produce máis que banalidades.

Compre que cheguemos á conclusión de que o estudio da liturxia é imprescindible. Para un arquitecto empeñado na tarefa de sacar adiante arquitectura sacra, a aceptación da liturxia dada é un punto de partida. Xoán Paulo II tense queixado de que moitos acolleran con desconfianza a reforma litúrxica, e isto é moi grave; pero di tamén que a liturxia é establecida pola Igrexa, e que os fieis non son os seus propietarios: compre fidelidade a ela e tamén apertura. Os arquitectos comprometidos coa arte sacra, debemos ter esta actitude. Os arquitectos debemos empeñárenos en facer cada vez máis vivo e eficaz o deseño que nesos novos ámbitos se nos pide desde as novas disposicións litúrxicas.

Unha característica necesaria da arquitectura sacra debe ser a excelencia, ou a tensión cara a ela. A este respecto, a nosa experiencia está impregnada dun certo desánimo, pois parece buscarse unha

vulgaridade inaceptable. Hoxe a arquitectura relixiosa loita contra un terrible inimigo interno: a vontade de non buscar a excelencia senón pasar inadvertido, con recintos que resolvan problemas de aloxamento para os fieis. Pero se nalgún sitio a excelencia é obrigada, é na arte sacra. O valor primeiro da obra de arte sacra ven determinado polo seu labor como obra de arte; e o da arquitectura relixiosa, ven determinado polo seu valor arquitectónico.

A reflexión do que pasou en España dos anos cincuenta aos sesenta, unha España arruinada, que acababa de saír dunha guerra, non tiña axuda exterior e, sen embargo, soubo ofrecer o máis admirable exemplo de arquitectura sacra do s. XX, déixanos ben claro que cando faltan os recursos ten que abundar a creatividade. Os exemplos de Fisac, Carvajal, Oiza ou Fernández del Amo, son admirables; eles souberon recorrer aos mellores artistas da época: Chillida e Oteiza, por exemplo.

O estudio obxectivo dos requirimentos litúrxicos impide hoxe calquera tipo de disposición lonxitudinal das igrexas; por iso, os esquemas basilicais e de cruz latina, son totalmente inadecuados para a liturxia que nos propón a Igrexa. Fronte á monodireccionalidade nos ámbitos preconciarios nos que todo converxía nun punto privilexiado, o presbiterio onde se encontraba o altar e detrás o retablo coas imaxes, unha das cousas que pide a reforma litúrxica é separar para clarificar. Pídenos aos arquitectos que separemos: primeiro, o ámbito da celebración do sacrificio do ámbito da reserva eucarística. Pídenos tamén que, dentro dese ámbito da celebración do sacrificio, se distinga claramente entre o lugar para a proclamación da Palabra, o lugar da presidencia e o lugar da eucaristía, o altar. Aquela monodireccionalidade converteuse en algo pluridireccional, que esixe moitos puntos de atención non simultáneos, implicando o colectivo e o persoal. O templo é unha realidade que ten unha dimensión unitaria ou colectiva: é el lugar onde o Pobo de Deus se reúne e para celebrar *gozosamente*; esta idea esixe un tratamento que o separará dos ambientes tenebrosos. A disposición contemplativa e estática ten que transformarse nunha vontade de participación activa.

#### Obras construídas

**Alcázar de San Juan.** É unha capela, pero polo tamaño podería ser unha igrexa; pertence a un enorme asilo de anciáns en Alcázar de San Juan (La Mancha). A capela plantéase aberta ao pobo como unha igrexa, aínda que non sexa unha parroquia. O templo é complexo: non querían capela do Santísimo aperte, a Virxe dos Desamparados debía seguir presidindo; estaba tamén o tema da luz, e buscamos un tratamento non doméstico da luz, escenográfico, determinado por uns lucernarios...

**Collado-Villalba.** Una igrexa para o centro parroquial de Villalba, na serra de Madrid, nunha zona rica e con moito granito. Fixemos un primeiro proxecto, un prisma de granito, que non saíu adiante. Pedíusenos que reducimos a altura do edificio, pensábase que era monumental. Logo concentramos toda a altura na fachada; unha fachada retablo, pois parecíanos importante que fora parlante, que dixera: aquí estou, esta é a igrexa; deixou de ser de pedra, pois pedíusenos que fora en formigón. Organizamos unha cuberta totalmente transparente onde a luz quedaba tamizada por enormes vigas, dun canto extraordinario; pois pedíusenos que a luz fora o máis intensa posible. A capela do Santísimo ten unha luz radicalmente distinta; unha luz máis tamizada, para a oración persoal.

**Rivas Vaciamadrid.** Este é un dos mes grandes fracasos, un dos templos nos que puxera un meirande interese, pero que os problemas económicos foi transformando e demora desde hai oito anos. Como o solar era moi alargado, utilizamos a imaxinación; o eixo menor converteuse en eixo xerárquico, onde o altar se pon no centro e a o seu lado a se; e o eixo meirande é o eixo onde está o pobo lixeiramente en descenso. Para baixar compre ir cara a un lado e cara ao outro. O templo era estreito e altísimo, fronte ao elemento longo e baixo do centro parroquial e das vivendas dos sacerdotes. Era unha proposta

sumamente interesante, pero foi dinamitado. Díxosenos claramente que o templo debía ser direccional; o oposto ao que eu pensaba, pero foi o que houbo que facer, e esta é a igrexa que se está construíndo, nunha estrutura metálica extraordinariamente barata, cun recubrimiento exterior de escamas de aceiro e un interior de Pladur... Esta é a vida do arquitecto, ante a que caben dúas posibilidades: o suicidio ou a loita.

**2.4 Ponferrada.** Un exemplo moi positivo; é un exemplo admirable de colaboración, no que non houbo máis que facilidades par afacer be nas cousas. Un templo parroquial en Ponferrada rodeado de edificios de vivendas altísimos. O templo concíbese como algo baixo, coroado por unha serie de lucernarios que van a producir unha luz, como unha *deconstrucción dea vidreira*. O máis interesante é a planta, á que por primeira vez puidemos darlle unha forma centralizada, que conta coa sorte de que cada un dos lucernarios de cor cualifica un dos ámbitos. O presbiterio está lixeiramente realzado, pero moi sutilmente, os chanzos que o separa son soamente dous; o pobo rodea o presbiterio.

#### PRIMEIRA MESA REDONDA: A LITURXIA COMO PROGRAMA

*Esteban Fernández Cobián, Giorgio della Longa, Walter Zahner e Ignacio Vicens Hualde*

**Esteban Fernández Cobián.** Penso que o edificio litúrxico da Igrexa católica é un edificio complexo. Moitas veces non podemos saber que foi antes: o que se celebra, ou o que se cre. Por iso, a discusión litúrxica é tan apaixonante, porque toca o mesmo centro da vida da Igrexa. Arquitectos e liturxistas actuais, cada un no seu campo, son fillos dunha revolución que fixo unha petición de principio sobre unha determinada disciplina e arróganse a si mesmos a verdade absoluta. Por iso é tan difícil o diálogo entre ambos. Entendo tamén que en toda materia xurídica existe unha letra e un espírito; non se pode entender a letra sen comprender o espírito e non se pode vivir o espírito sen coñecer a letra. Eu non sei como hai que facer unha igrexa en España agora mesmo. Pero sei que houbo tres Conferencias Episcopais —Italia, Alemaña e Estados Unidos—, que colleron o Enchiridion litúrxico e resumírono nun documento con normas para a construción de igrexas católicas no seu país. Paréceme que todo país debería ter un documento así.

**Giorgio della Longa.** Creo que a boa arquitectura litúrxica só pode nacer do encontro cun bo arquitecto. Traballando con liturxistas, podo constatar como o espírito da liturxia ocúltase, degrádase, no que chamo unha *enxeñería da liturxia*. Unha boa arquitectura litúrxica non é unha planta que satisfaga as regras da liturxia, senón que ha ser un espacio dentro do que se despregue unha liturxia: é dicir, arquitectura.

Os problemas da liturxia nacen de que unha igrexa preséntase dunha certa maneira con respecto á cidade: non se pode falar do interior dunha igrexa se non hai antes unha reflexión sobre o seu encontro coa cidade. É certo que o arquitecto que se compromete co espacio sagrado ten que tomar decisións; estas deberían estar orientadas sempre polo programa enunciado na *Sacrosanctum Concilium*, onde se fai unha síntese de como debe ser a participación da comunidade nas celebracións sacramentais. Creo que o gran desafío que debería asumir o arquitecto é evitar interpretar, como arquitecto, o espírito da liturxia.

**Walter Zahner.** Unha das reflexións fundamentais que nos facemos cando vemos edificar igrexas é que os problemas se teñen que solucionar sempre cun diálogo entre o promotor —a comunidade— e o arquitecto. Pero ¿quen representa á comunidade no diálogo co arquitecto? Nos exemplos que amosei, houbo en todos un teólogo ou un sacerdote representando á comunidade. É case imposible que un arquitecto realice ben unha igrexa se non ten unha boa relación coa persoa responsable.

Aínda que pensemos que temos pouca idea do que significa a construción de igrexas en Alemaña, iso non quere dicir que os arquitectos estean dispostos a ler trinta ou corenta páxinas antes



de realizar o proxecto dunha igrexa. Se realmente o arquitecto se preocupou por indagar nas cuestións de que é unha igrexa, que é unha comunidade, etc. isto nótese no seu proxecto.

Teño que dicir que en Alemaña existen moitas comunidades que teñen interese en exteriorizar a súa idea de comunidade. Pero entre a interpretación lonxitudinal dunha igrexa e outras máis centradas na celebración en común, non existe unha ruptura, senón un amplo abano de posibilidades. A definición que citei —«a liturxia é un encontro entre Deus e o home... unindo as persoas entre si»— é un gran reto para calquera arquitecto. En Alemaña, o diálogo entre arquitectos e liturxistas está moi institucionalizado.

**Ignacio Vicens.** Un dos temas que aparece no libro-diálogo entre Umberto Eco e o cardeal Martini *En qué creen los que no creen* (1997) é o da liturxia. Fronte á actitude pragmática de Eco, Martini di: «A Igrexa non satisfai expectativas, celebra misterios». É importante isto, porque non falamos moito de misterio, cando é un dos argumentos básicos da liturxia. Non falamos tampouco dos signos, que son importantes na celebración do misterio. Falouse da calidade da arquitectura, e eu deixei claro que o valor da arquitectura relixiosa reside no seu valor arquitectónico; non se pode ofrecer a Deus a chapuza e a vulgaridade. Walter Zahner falou de algo fascinante do que temos que aprender: ese diálogo, que aquí non existe.

Pero quixera dicir que a discusión sobre a xurisprudencia da que falaba Cobián —sempre imprescindible para interpretar a norma—, leva tamén a que a xurisprudencia faina soamente quen ten a capacidade: os xuíces. Eu estou aquí como un arquitecto que fai arquitectura: non teño que interpretar a norma, senón cumprila; é verdade que, a pesar de que está tan clara, necesítase un certo traballo interpretativo. Tamén falaba de que non só a letra é importante, senón tamén o espírito; cando un acepta o espírito da reforma litúrxica co compromiso do que falaba Xoán Paulo II, o espírito é claro: unha participación activa que leva a que, pouco a pouco, se vaian facendo máis cousas. P.e. a discusión sobre o altar cara ao pobo está pechada desde hai tempo; do mesmo xeito, está claro que a lingua vernácula é a que será utilizada, como queda claro en numerosos documentos.

**Walter Zahner.** Un pequeno comentario; na constitución sobre a liturxia do Vaticano II non existe ningunha referencia sobre o ambón e o púlpito. Nunha Instrución posterior, díse que deberían colocarse dous ambóns, e un par de meses despois corríxese e díse que abonda con un... Sobre o púlpito non se fai ningún comentario; non hai regras sobre se ten que usarse ou non. Quero dicir con isto que a liturxia sempre debe ser una especie de arquitecta, pero non está todo claramente definido, ata o último detalle; sempre queda un ámbito de interpretación dos textos e das ideas dun teólogo en conxunto cunha comunidade.

**Esteban Fernández Cobián.** Siza di que antes de acometer o proxecto da igrexa de Marco de Canaveses pediu consello a tres teólogos liturxistas. Deuse de conta de que non se poñían de acordo; vía que había unha discusión, e non había maneira de conciliar os tres. Entón decidiu coa súa sensibilidade de arquitecto acudir á tradición portuguesa. ¿Como se constrúe unha igrexa en Portugal? Se estes señores non son capaces de dicirme como se constrúe unha igrexa, vou facela recollendo as cousas que considero valiosas que deben ter ou tiveron sempre as igrexas en Portugal. Quero dicir con isto que agora mesmo o edificio litúrxico normativo ten un certa febre interno; eu non me sinto autorizado para lélo, pero si que percibo esa ebulición.

**Giorgio della Longa.** [Facendo alusión a intervención dun participante sobre os cambios que ocasionou a liturxia na posición do altar na Catedral de Santiago, e a situación actual de provisionalidade]. Coñezo o problema, pero xurdiu porque nel vese cal é a parálise da cultura actual respecto a do pasado. O 95% das catedrais en Italia teñen adecuacións provisionais a corenta anos do Vaticano II. Creo que o problema é de fondo, non responde só a este caso específico. Cando Vicens dicía que hoxe non se pode saír da mediocridade é exacto, porque a mediocridade provisional é a situación que se aceptou desde as instancias superiores. Sen embargo, creo que o problema deberá resolverse. Creo que o reto das catedrais

españolas é enormemente problemático, porque o valor patrimonial dos edificios practicamente exclúe a posibilidade da adecuación litúrxica.

**Ignacio Vicens.** Aquí ou en Italia non é posible encontrar unha soa catedral coherente ata o derradeiro detalle: onde sen medo ningún introducíronse retablos barrocos en edificios románicos; onde ata o s. XVIII facíanse portas neoclásicas en estruturas góticas; cada época, con seguridade en si mesma e coa vontade de cantar a Deus no seu propio idioma, era capaz de tentar facer o mellor sen ningún medo. Hoxe caemos no medo a equivocarnos, porque todos estamos enchoupados no pensamento feble. ¿Por que seguimos construíndo estruturas provisionais nas igrexas corenta anos despois do Concilio? Porque non temos certeza.

**Carles Elías.** Son un sacerdote de Barcelona, estudiei liturxia; estudiei arquitectura e traballei como arquitecto. Por iso teño unha triple preocupación: como pastor, liturxista e arquitecto. O diálogo é difícil, bastante complicado; todos cremos ter a razón. O arquitecto é un pouco *faraón*; ás veces vese un despotismo nos que mandan, sobre todo nos que pagan; e así é moi difícil que os traballos sexan de calidade. Ha pouca calidade arquitectónica, bastante despieste litúrxico e co uso que se da ás igrexas no acaban de funcionar ben as cousas, porque falla a práctica pastoral. A veces os liturxistas son teóricos, os arquitectos non comprenden a práctica relixiosa, e no día a día cómpre corrixir temas de adecuación aos usos. Cómpre un diálogo, porque ao fin a que paga é a xente e os danos quedan á vista, tendo que desfacer as cousas e volverlas facer de novo.

**Miguel Ángel González.** No diálogo entre liturxistas e arquitectos pregúntome onde queda o usuario do templo. Vexo un gravísimo problema de formación e educación: que se acepta a mediocridade como unha cousa marabillosa. Nos ambientes lonxe das elites máis cultas, as solucións que se deron non causan problema porque a xente gusta, por desgracia, do vulgar... e a arte contemporánea choca de contado con ela. Cando alguén tenta facer algo verdadeiramente actual, atopará un rexeitamento. Por iso, seguimos atopando actuacións en igrexas que semellan uns *ornitorriscos*, un altar neorrenacentista, un sagrario neorrománico e un santo de pacotilla; pero que teñen a aprobación dos que as encargan e dos que as usan.

## A ARQUITECTURA RELIXIOSA CONTEMPORÁNEA EN ITALIA E A EXPERIENCIA DA CONFERENCIA EPISCOPAL ITALIANA NA SÚA PROMOCIÓN

Giorgio Della Longa

### Introducción

A Conferencia Episcopal Italiana (CEI) tomou na primavera de 1997 a decisión de promover cada ano tres concursos para proxectar outros tantos complexos parroquiais, a fin de estimular a calidade da arquitectura relixiosa nas dioceses italianas. A CEI tentou chamar a atención sobre algúns puntos fundamentais: Primeiro, que para realizar edificios de calidade compre encargarllos a arquitectos competentes. Segundo, a proxección de igrexas debería estar determinada por unha colaboración entre quen realiza o encargo —a comunidade co bispo e o párroco— e os arquitectos, en sintonía con teólogos e liturxistas. Con esta iniciativa, a CEI tentou facer un método de traballo e investigación, ofrecendo algunhas pautas fundamentais.

En 1988, o Papa Xoán Paulo II suprimiu a Comisión Pontificia para a Arte Sacra en Italia; a competencia transferiuse da Santa Sé ao episcopado italiano, unha comisión interna da CEI. O exame dos proxectos pon en evidencia a debilidade das dioceses italianas en materia de construción para o culto. A CEI toma a decisión de proceder á formulación de directrices esenciais para o deseño de novas igrexas; as directrices viron a luz en 1993 e constitúen aínda hoxe o mellor instrumento de orientación para o proceso de novas igrexas.

### Os concursos de deseño de igrexas en Italia

**Os anos trinta e a segunda posguerra.** Nos anos trinta, chamaron a atención dous concursos de arquitectura sacra. En 1928, o bispo

da nova diocese de La Spezia promove un para a proxección da catedral, que conclúe co proxecto de Brenno del Giudice e Guido Cadorin á cabeza. En 1932, xurde a iniciativa para construír oito novas igrexas da arquidiocese de Messina, na zona destruída polo terremoto de 1908; nos proxectos presentados era evidente o carácter moderno, que terminará por avivar a polémica entre vangardistas e conservadores. Pero non se realizaron nin o proxecto de La Spezia nin os de Messina.

De 1947 é o concurso para construír a igrexa parroquial de San Giovanni al Gatano (Pisa), destruída polos bombardeos; gaña o proxecto de Saverio Murator, que interpreta a planta basilical como unha nave que atravesa unha potente estrutura e un enramado de muros. En 1949 convócase o concurso para a igrexa parroquial de Recoaro Terme, asignado a Giuseppe Vaccaro; o espazo basilical reformúlase mediante o uso da luz, que se insinúa tras dos arcos elípticos da bóveda de formigón e se derrama sobre el presbiterio; esta igrexa, consagrada en 1963, representa unha das máis densas imaxes da arquitectura moderna italiana.

De 1948 é o concurso para a reconstrucción da igrexa de Santa Maria Maggiore, en Francavilla a Mare, gañado por Ludovico Quaroni cunha planta en octógono alongado, circundado por un deambulatorio baixo que se deforma agrandándose no alzado. A igrexa de Quaroni foi considerada un manifesto do revisionismo lingüístico da arquitectura italiana da segunda posguerra.

A VIII Trienal de Milán propón unha intervención ao servizo da cidade: un barrio experimental no que se prevé un centro en torno á nova igrexa. A diocese convoca en 1947 un concurso nacional para a proxección do complexo parroquial, que gañan Vico Magistretti e Mario Tedeschi. A igrexa, de planta circular e presbiterio illado do fondo, representa unha sensible novidade.

Tense escrito moito sobre a igrexa da Madonna dei Poveri, de Luigi Figini e Gino Pollini, punto culminante da inqueda dos seus autores. A sensibilidade dos arquitectos resúmese na disposición do altar, custodio do muro-diafragma que debía de estar completamente pintado ao fresco.

**Os anos noventa: Na espera do Xubileo.** Os anos noventa son dunha renovada atención cara a arquitectura sacra con exposicións de arquitectura relixiosa, o despertar mediático e unha actividade de documentación e formación. A diocese de Milán promove o *Plan Montini* para a construción de vintedous novas igrexas; os proxectos gañadores constrúense tras dun controvertido proceso. Só a igrexa de Maria Regina (Varedo), de Marco Contini, foi consagrada durante o ano xubilár, executada nun clima de entendemento entre os arquitectos e o comité. Vendo gran parte dos traballos presentados, sorprende a evidencia de cómo a investigación espacial madurada desde había trinta anos non se tomou en consideración; a atención volveuse cara a connotacións neohistoricistas ou de tipo funcionalista.

O problema manifestárase aínda máis claramente cinco anos despois, no concurso do Vicariato de Roma para promover dous complexos parroquiais do plan *50 igrexas para Roma 2000*, con gran participación. Os proxectos expresan a exasperada busca dunha indefinida *sacralidade* mediante o recurso a hipérboles estruturais ou formas simbólicas redundantes, descoñecendo os principios constitutivos do renovado edificio cristián. O Vicariato reservará o proxecto de Tor Tre Teste a un concurso circunscrito a seis notables arquitectos: Tadao Ando, Gunther Behnisch, Santiago Calatrava, Peter Eisenman, Frank O. Gehry e Richard Meier. A *Igrexa do Xubileo* consegue impactar como as grandes obras das catedrais do pasado; o interior, un espazo dominado pola luz, está aínda sen rematar, signo dun gran esmero que desemboca nun coidado que musealizou esta igrexa desde o día da súa consagración.

#### **Os concursos *Progetto Pilota* promovidos pola Conferencia Episcopal Italiana**

En 1998 seleccionáronse tres dioceses para a primeira edición do concurso. Invitouse a nove arquitectos para cada área do concurso. Requiríase a

colaboración entre arquitectos, artistas e liturxistas nun traballo conxunto. Os concursos repetíronse nos dous anos seguintes e logo no 2007.

**3.1 Complexo parroquial da Beata Vergine di Loreto, Bérghamo.** Na igrexa da Virxe de Loreto, os espazos para a pastoral e a rectoral son os materiais cos que se reconstruíu a centralidade da parroquia no tecido circundante. A planta do proxecto gañador, de Gregotti Associati International, non difire substancialmente da outros concursantes: un edificio cunha aula litúrxica da planta central, relacionado co atrio definido entre a igrexa existente e a nova.

**Complexo parroquial dos Santi Patroni Mártiri di Selva Cándida, Roma.** O argumento principal do proxecto gañador, do Studio Passarelli, resulta da decisión de trasladar o atrio ao interior dun patio empedrado, definido polas construcións porticadas das dependencias parroquiais. A aula cultual asómase sobre o patio cos corpos da capela bautismal e a zona penitencial dando as costas á entrada.

**Complexo parroquial de Gesù Maestro, Potenza.** O xurado premia o proxecto de Vincenzo Melluso pola *independencia*, suxestión, rigor do espazo interior e linguaxe externa contemporánea que o cualifica como unha importante arquitectura sacra. O nivel está constituído por tres elementos: a igrexa pentagonal, ubicada na parte máis elevada; a sala polivalente sobre o atrio, sostida por un conxunto de piares; e o nártex que solidariza os recorridos peonís de acceso.

**Complexo parroquial de Santa Maria, San Giuliano Milanese.** Gabetti & Isola reflecten no seu proxecto gañador unha simpatía cara a o territorio agrícola paduano. A única connotación perceptible do exterior é a torre das campás, ubicada para sinalar a entrada dun edificio compacto de forte imaxe.

**Complexo parroquial da Santa Famiglia di Nazareth, San Sisto.** Glauco e Roberto Gresleri son os autores do proxecto gañador. A nave ten un potente elemento que a organiza: unha especie de ciborio desde cuxa cima descende a luz sobre o espazo litúrxico central. Gresleri resolve a planta con competencia; o altar (un bloque de eucalipto) está rodeado pola asemblea.

**Complexo parroquial de San Giovanni Battista, Lecce.** O edificio da igrexa identifícase pola súa imponente presenza volumétrica respecto ao resto da edificación. Está formado por dous paralelepípedos, escavados no seu interior con superficies cónicas que acollen respectivamente o ambón e a pia bautismal.

**Complexo parroquial do Redentore, Módena.** Mauro Galantino coloca o atrio do novo complexo como elemento mediador entre a escala urbana e o edificio relixioso; a fachada da igrexa dialoga co atrio. A torre do campanario é un sinal a escala urbana. A igrexa ten planta cadrada, o presbiterio xustapónse á zona da asemblea, orientada unitariamente. A evolución da planta litúrxica é de tipo bipolar, unha das poucas experiencias coñecidas en Italia.

**Complexo parroquial de Santa Maria della Roccella, Catanzaro-Squillace.** A obra, en concurso gañado por Pizzolato e Mingardi, parece resentirse das nada doadas condicións do entorno, e as particulares solucións dos elementos concretos perden forza diluíndose dentro do conxunto.

**Complexo parroquial de San Giacomo Apostolo, Foligno.** Un monolito de xeometría pura, absoluto, é a elección de Massimiliano Fuksas para esta igrexa. O xurado recoñece que é «un fito contundente e innovador que responde ás buscas internacionais máis avanzadas, converténdose en símbolo da cidade despois do terremoto». O complexo artículase en dous volumes principais: un cúbico, o edificio da igrexa; outro baixo e alongado, os locais para a pastoral e a casa rectoral; un terceiro elemento coa capela ferial e penitencial conecta aos anteriores. O imponente edificio relixioso está tamén elevado metro e medio sobre o terreo: é evidente a tensión cara ao misterio, o transcendente, o sacro. O interior é un espazo da espiritualidade máis que do rito.

**Conclusión.** Este relatorio foi proposto a monseñor Giancarlo Santi —quen dirixiu o Ufficio Nazionale per i Beni Culturali Ecclesiastici

da CEI entre 1995 e 2005—; el comparte moitos pasaxes. Santi foi quen propuxo os *Progetti Pilota* á Secretaría Central; é a persoa que marcou o camiño aos congresos internacionais sobre arte, arquitectura e liturxia da Biennale di Venezia.

Quen levamos no corazón o problema da arquitectura das igrexas, desexamos que os traballos realizados sexan valorados en toda a súa dimensión. É un traballo duro e complexo, cuxas dificultades e necesidade de financiamento non se deben infravalorar. Os tempos están maduros para abandonar atallos doados; tamén no campo da edificación e da arte relixiosa urxe saír dun estado de provisionalidade e mediocridade permanente.

## AS IGREXAS DE MIGUEL FISAC

Eduardo Delgado Orusco

### Introducción

Se hai un arquitecto protagonista no proceso de desenvolvemento dos edificios relixiosos na segunda metade do s. XX en España é, sen dúbida, Miguel Fisac. Cando lle foi outorgado o Premio Antonio Camuñas de Arquitectura en 1997, o xurado valorou como unha das razóns de meirande peso os seus aportes en arquitectura relixiosa. Nisto, Santa Ana de Moratalaz é o cumio, a igrexa ideal que Fisac perseguiu durante toda a súa carreira profesional: «Quen analice a arquitectura sagrada deseñada por Fisac, poderá verificar que nesta igrexa deuse un paso decisivo cara a igrexa ideal do noso tempo» (Juan Plazaola, *Ars Sacra* 2, 1997).

### Obertura

Fisac nace en Daimiel en 1913, obtén o título na Escola de Arquitectura de Madrid en 1942. Ligado desde 1935 ao Opus Dei, os seus primeiros pasos profesionais vinculáronse ao CSIC, que fora confiado aos seus membros.

A capela do CSIC, na Colina de los Chopos, coñecida como parroquia do Espírito Santo, é o primeiro paso na carreira de Fisac. O proxecto consistiu no aproveitamento dos tres primeiros metros do muro do auditorio do Instituto-Escuela. Fisac propuxo unha intervención sobria pero con carácter; o resultado foi unha pequena igrexa de notable influencia no panorama arquitectónico da época, que xa apuntaba o tipo conceptual *místico*, que concentra a atención dos fieis no altar por medio da luz, de modo que resplandeza en contraste coa penumbra da nave; isto tende a favorecer o recollemento persoal por riba da participación. No interior é un espazo dunha soa nave cunha desproporción entre o destinado aos fieis e o presbiterio; esa desproporción maniféstase aínda máis no exterior, onde o presbiterio está contido formalmente nun tambor cilíndrico de gran presenza, perforado na parte máis alta, buscando ese efecto que o autor desenvolvería na súa obra: a sobreiluminación do presbiterio.

### Adagio

Nos cincuenta, a viaxe converteuse no mellor antídoto contra o illamento na precariedade cultural; foi o caso de Miguel Fisac nos países nórdicos. Tras desta busca de experiencias, o arquitecto sufriu unha crise que o levou a posturas organicistas; o arquitecto ergueu a súa voz para criticar a evolución da arquitectura española en diversos artigos e publicacións. O compromiso de Fisac coa arquitectura de carácter sacro levouno a tratar esta temática nalgúns artigos. Particular interese ten *Orientaciones y desorientaciones de la arquitectura religiosa actual* (Árbol 1949), onde apunta o camiño a seguir: a *solución converxente*, transcendental recurso na súa obra, moi influente na evolución do espazo sacro español: «¿Que planta será a máis adecuada para unha igrexa moderna?... A planta ha ter un punto singular e destacado onde se sitúa o altar... Queda descartada a solución circular, xa que non ten máis que un punto singular, o centro, pero tódalas direccións teñen eixes da mesma importancia. A solución elíptica ten un eixe privilexiado: o maior; pero os puntos singulares non son extraordinariamente resaltados a fin de que marcar a súa posición singular... A planta rectangular marca un eixe moi definido, pero sen ningún punto principal nel. Compre recorrer a

unha planta composta dunha parte importante e elevada que marque o altar e que poida ser circular, cadrada ou de outra forma simple, e outra parte, a dos fieis, marcadamente axial, ben rectangular... Quizás a solución da nave en abano... sexa a máis adecuada».

O primeiro ensaio desta perspectiva é o proxecto non construído da capela para o Instituto Laboral de Daimiel 1951. Este anunciaba a igrexa de Arcas Reales en Valladolid, e logo a de San Pedro Mártir en Alcobendas-Madrid. Foi en ambos proxectos para os dominicos, onde Fisac ensaiou e verificou o recurso enunciado en 1949; nestas obras manifesta en que medida vai incorporando Fisac a linguaxe abstracta moderna. O proxecto da igrexa de Arcas Reales foi recibido con frialdade por outros arquitectos, pero foi defendida polo autor facendo referencia aos mecanismos empregados para captar a atención dos fieis cara ao altar e a austeridade que fuxe do *decorativismo*. O conxunto recibiu a Medalla de Ouro da Exposición de Arte Sacro de Viena de 1954, un dos primeiros recoñecementos internacionais da arquitectura española. Alcobendas é un proxecto só tres anos posterior, pero resulta máis interesante; Fisac consegue un dos conxuntos máis logrados da súa carreira. O estudio da mellor agrupación dos fieis arredor do altar, rematou debuxando unha planta hiperbólica, revolucionaria para o seu momento. Un dos seus meirandes acertos é o tratamento da luz mediante vidreiras de cor cambiante segundo a súa posición relativa co presbiterio: máis fría na distancia, máis acesa chegando sobre o altar. O gran crucificado de Pablo Serrano descendendo sobre o altar nuns cables de aceiro, queda como suspendido no ar, entre o ceo e a terra, mediador perfecto.

### Andante

A diocese de Vitoria foi unha das máis sensibles ao problema da edificación de novos templos na posguerra. O bispo Peralta Ballabriga encargou cinco conxuntos parroquiais aos mellores arquitectos do tempo; polas dificultades, só dous conxuntos chegaran a edificarse, pero o edificio da parroquia da Coroación de Nosa Señora, encomendado a Fisac, converteuse nun dos mellores exemplos da corrente orgánica no noso país.

En 1959, Inocencio Rodríguez Díez, bispo de Cuenca, convocou un concurso para a edificación dunha nova parroquia nesa capital, San Esteban. Isto embarcou a Fisac nunha nova aventura, que rompía coas súas investigacións espaciais anteriores para entrar nunha exploración estrutural e constructiva, que Fisac fai nun proxecto incomparable baixo o lema *Gaviota*, recollendo e transcendendo as experiencias anteriores nunha singular síntese; pero non gañou o concurso.

### Allegro

O Concilio recolle a corrente de renovación cuns principios teóricos que incumbían tamén a arquitectos e artistas. Entre os arquitectos con experiencia en activo aqueles anos había poucos tan sensibles e preparados como Fisac para esta función da reforma. Consciente da súa responsabilidade e ilusionado con ela, renovou a súa condición de protagonista da arquitectura sacra española nos primeiros anos do postconcilio. A primeira ocasión para este labor foi o encargo da igrexa parroquial dedicada a Santa Ana para Moratalaz, en Madrid. O templo resultou unha proposta audaz, cargada de ilusionadas e renovadas intencións litúrxico-funcionais, na que Fisac inventou unha peculiar forma en planta, dando meirande importancia ao eixe transversal e propondo tres concavidades no muro que pechaba o presbiterio, correspondentes aos diferentes momentos da celebración e á reserva eucarística: o altar no centro, e os conxuntos sede-ambón e sagrario aos lados. Culminaba unha cuberta de vigas de formigón prefabricado, a modo de *osos*, dispostos paralelamente dos pes á cabeceira do templo, que se interrompían antes de tocar o muro cabeceiro para bañar de luz esa zona do templo. Todo o conxunto construíuse formigón; unha lección verdadeiramente maxistral de orixinalidade, oficio e capacidade plástica, que responde ás novas necesidades da década dos sesenta; co programa cultural, celebrativo e social das parroquias.

No estudio de Miguel Fisac debéron coincidir os planos de Santa Ana con outros proxectos semellantes: as parroquias de Santa María

Magdalena Santamarca-Madrid, o proxecto da igrexa para a misión dominicana en Formosa e a igrexa de Santa Cruz de Oleiros en A Coruña. Neste último propuxo unha variante da solución de Santa Ana; a igrexa como peza protagonista, co seu campanario vertical e a gardería-dispensario nun edificio independente; unha belísima obra que deixa un testemuño da súa madurez arquitectónica.

### Requiem

Na década dos setenta, Fisac debeu enfrontarse a anos de falta de encargos e un certo ostracismo social; illamento do que só se recuperou nos últimos anos da súa vida. Nos setenta só temos noticias de algunha intervención en obras súas anteriores, como o cemiterio dominico de Alcobendas, e unha serie de restauracións. Na década dos oitenta retoma a historia das igrexas, pero sen o alcance dos anos cincuenta e sesenta. Requiren a Fisac para proxeccionar un conxunto para unha parroquia encomendada a unha comunidade carmelita de Madrid; o encargo de Nosa Señora de Altamira responde a un complexo parroquial nun barrio da periferia da cidade. O proxecto carece do vigor de outros exercicios e parece concentrarse no xogo xeométrico sobre o presbiterio, coas suxestións feitas polos carmelitas; no complexo de Altamira, Fisac móstrase máis sereno, menos belixerante que nos anos do postconcilio.

Finalmente, resulta memorable a historia da pequena igrexa de Pumarejo de Tera (Zamora), onde requiren a Fisac case por aclamación para reconstruír a que fora a súa primeira parroquia; alí viviu unha particular experiencia participativa de todo o pobo, que rematou nomeándoo fillo adoptivo. Nesta pequena obra rural Fisac acadou unha das súas arelas constantes: o que denominaba a humanización da arquitectura.

Despois destas últimas experiencias, Miguel Fisac aínda tivo tempo de entoar un canto do cisne coa igrexa da urbanización Torre Güil en Murcia, proxectada e construída en 1991. Un elemental complexo parroquial situado nunha urbanización das aforas de Murcia, composto por unha nave asimétrica, sancristía e salón de actos, articulados a través dun mínimo patio triangular.

Pero as súas preocupacións daquela eran, sobre todo, preparar ben a súa morte: «Espero non dúbida e dar este paso ben», dicía. E o fixo francamente ben.

### ROMANO GUARDINI E MARIE-ALAIN COUTURIER.

#### AS ORIXES DA ARQUITECTURA E DA ARTE PARA A LITURXIA CATÓLICA NO SÉCULO XX

Maria Antonietta Crippa

### Introducción

Os sacerdotes Romano Guardini (1885-1968) e Marie-Alain Couturier, OP (1897-1954) están na orixe dun movemento de arte e arquitectura de excepcional envergadura no s. XX: o primeiro como teólogo e pedagogo, o segundo como artista e crítico; o primeiro vive e traballa no horizonte europeo, o segundo entre Europa e América, tendo a París como centro de referencia. Ambos son chamados, dentro da propia vocación relixiosa, a tarefas específicas ás que se dedican sen reserva; a súa aventura humana madurará os discursos fundamentais desa tarefa no período trágico entre as dúas guerras mundiais, coa revolución soviética no medio, que perturbaron profundamente as consciencias. Eles vivirían a coacción e verían a victoria dos totalitarismos ideolóxicos.

En ambos resultan excepcionais a intensidade de carácter, a forza moral, a lúcida enerxía ante o risco, a humildade e o recoñecemento da primacía do seu propio enraizamento na catolicidade da Igrexa. Poden considerarse como dous polos da cultura católica interesada en *derribar os baluartes* nos que a institución eclesiástica se reclusa á finais do s. XVIII. Neles está o primeiro xermolo dunha complexa renovación que, madurada no Vaticano II, aínda hoxe se atopa inconclusa.

#### Romano Guardini: A apertura do movemento para a reforma litúrxica católica ao ámbito diocesano e parroquial

Romano Guardini concibe a súa pertenza á Igrexa como *a patria*, en canto á liberdade e obediencia. Sacerdote na proclamación e na predicación,

na formación para a liturxia e na acción, foi un educador, promotor dunha corporeidade capaz de ser expresiva a través da espiritualidade humana; un docente que entendía o propio servizo como *actividade teórica de esclarecer, iluminar e facer evidente*. Desde a cátedra de Weltanschauung católica, primeiro en Berlín e logo en Tübinga e Munich, transmitiu unha interpretación da *visión católica do mundo* que lle valeu o recoñecemento de Xoán Paulo II como gran teólogo da Igrexa, próximo a Alberte Magno, Nicolás de Cusa, Möhler ou Scheeben. Pero rexeitou as propostas de participar no Vaticano II por razóns de idade, e logo o cardenalato ofrecido por Paulo VI en 1965.

Dos anos vinte son algúns pequenos libros sobre a liturxia que apuntan o seu compromiso: *El espíritu de la liturgia* (1918), *Los signos sagrados* (1927), *Formación litúrgica* (1923), reeditados en varias linguas. Nestes escritos abórdase a atención ao concepto de forma, que leva ao recoñecemento da unidade orgánica dos fenómenos humanos, por riba da súa dimensión estética; a articulación clara entre liturxia e oración; a importancia da capacidade simbólica da experiencia humana. Subliña con decisión a primacía da dimensión comunitaria na vida da Igrexa, considerada sempre como Corpo Místico; unha dimensión comunitaria non reducible a un romanticismo espiritual ou a un socioloxismo, senón entendida como factor esencial dunha realidade ontolóxica e eclesial. O compromiso cos xoves tivo para Guardini unha gran importancia: foi unha aventura exemplar na súa vida, logrando forzar a unha mocidade contestataria a *un xugo de obediencia* (Urs von Balthasar). Deu a coñecer a gran reforma litúrxica, explorada polos mozos como vía principal para a formación da súa personalidade cristiá, camiño para inserilos nunha experiencia de escoita e espera. Hai nel dous importantes acentos evidenciados por von Balthasar: Primeiro, a compatibilidade do seu pensamento, amarrado á *experiencia relixiosa* vivida. Segundo, a singularidade da idea de reforma intensa e a urxencia dunha renovación.

Pódese intuír entón a importancia práctica da formación litúrxica que Guardini asumiu cos xoves no castelo de Rothenfels: «Aprender a vivir o feito relixioso como *homes*» correspondíase para el con deixarse involucrar por aquilo que xa ten forma, a liturxia: «ter capacidade de simbolismo», que permita «expresar a interioridade cara ao exterior» e «captar a interioridade allea a través do exterior» (*Formación litúrgica*). O Movemento Litúrxico non foi fabricado, senón que naceu de modo necesario da vontade dun *completo comportamento existencial católico para que poida renacer unha verdadeira vida litúrxica* no día a día dunha comunidade parroquial.

Debe terse tamén en conta a capacidade de Romano Guardini para manterse no ámbito teolóxico e formativo apropiado dialogando con xoves, artistas e arquitectos, enxergando o impulso dado por el aos fitos acadados no campo da construción de igrexas por parte de arquitectos próximos: Rudolf Schwarz —considerado por Guardini o máis xenial dos xoves de Rothenfels—, Emil Steffann, Mies van der Rohe, caracterizados por unha ampla autonomía conceptual e de acción; pero de cada un deles se poden facer emerxer os contactos con Guardini e coa súa teoloxía. Operaba en todos o fermento do tema *princeps*: a centralidade *espacialmente concentradora* do altar na celebración litúrxica, máis en clave simbólica que xeométrica; cuestión que non anulaba a orientación axial e procesional que leva desde o adro da igrexa ata o altar, un recordo ao sol que xurde: Cristo.

Rudolf Schwarz obtén en 1925 praza de profesor na Escola de Artes Aplicadas de Offenbach, co apoio de Dominikus Böhm (1880-1955), proxectando xuntos algunhas igrexas. En 1927 Schwarz convértese en director da Escola de Artes Aplicadas de Aquisgrán, onde experimenta formas compactas de igrexas; a súa realización máis importante é a sinxela igrexa de *Fronleichnam* en Aquisgrán. O longo trato con Guardini levouno ao convencemento de que «o sentido profundo do acto litúrxico volveu reavivarse en nós». Schwarz tentaba falar dunha tradición e busca capaz de aglutinar *partes de cousas* ou *tipos*; cunha linguaxe nada fácil, introducía no tema unha tensión extrema entre arquitectura e vida, entre a igrexa-monumento e a liturxia; opoñéndose tanto ao historicismo arquitectónico, como ao funcionalismo litúrxico.



Discípulo de Guardini no rexeitamento do formalismo, destacou tanto pola elaboración dunha reflexión sobre a arquitectura, como por unha consideración positiva da técnica e das súas potencialidades. Schwarz asumiu o desafío de Guardini de levar o Movemento Litúrxico fora do espazo monástico, e desenvolveu o seu intento en escritos e realizacións de igrexa ata final dos anos sesenta. A sensibilidade dos seus interiores evoca unha contida incandescencia espiritual completamente distinta á emotividade mediterránea.

Con Guardini e Schwarz, a dinámica do Movemento Litúrxico comezou a verterse na vida relixiosa do pobo agrupado en parroquias. A aspiración de Schwarz era concibir a igrexa como síntese de edificio e de pobo, de arquitectura e liturxia.

#### A marabillosa primavera sen estío de Couturier

Pierre Charles Marie Couturier nace en Montebrison (Loira). Involucrado nos *Ateliers d'Art Sacré* de Maurice Denis e Georges Desvallières para a renovación da arte a través da liturxia, a arte foi o vehículo para afondar na súa conciencia relixiosa, ingresando en 1925 nos dominicos. No convento toma o nome de Marie-Alain, seguindo coa arte, sen descoidar os servizos pastorais; pero atopou grandes dificultades entre a xerarquía romana; sobre todo Celso Constantini, presidente da Comisión Pontificia para a Arte Sacra.

Enviado pola súa orde a América, desenvolvería unha intensa actividade como conferenciante sobre temas artísticos en Estados Unidos e Canadá. Tratou alí a Maritain, Chagall, Julien Green, Stravinski, Simone Weil e outros artistas. En 1948 volve definitivamente a Francia e retoma a dirección da revista *L'Art Sacré*. En 1950 conságrase a igrexa de Assy, onde Couturier invitara a traballar a moitos artistas; e en 1951 a capela de Vence, coas obras de Matisse. Nesa época, encargou a Le Corbusier a capela de Ronchamp e logo o convento de La Tourette (Lyon).

A vida de Couturier é necesario observala baixo unha clave unitaria e, á vez oculta; unha especie de *corrente nacida do sentimento e do pensamento*; un home singular, artista e militante, dominico fiel á súa vocación relixiosa e á Igrexa. Couturier era consciente de que no s. XX, a realización dunha revista como *L'Art Sacré* era un drama, polo divorcio entre a fe, o poder da imaxinación e a sensibilidade cristiá. No medio de tal drama, para construír un itinerario de salvación da arte cristiá, cumpría dar espazo á sensibilidade artística máis alta da época, levándoa á Igrexa. O artista dominico estaba empeñado en *dislocar as estruturas mentais na Igrexa*. Púxose á fronte dunha denuncia radical da crise da arte ao servizo da liturxia dos dous últimos séculos. En 1952 escribe: «Non existe arte sacra onde simplemente non existe arte... O valor relixioso non se identifica co valor artístico, pero ambos varían conxuntamente... Existe unha actitude do artista moderno ante a súa obra, que está moi próxima á actitude relixiosa». Couturier cría no home e no artista porque cría en Deus; consideraba á sociedade moderna como caótica e materialista; expúñase con sufrimento ao risco de confiar nos artistas que atopaba, recoñecendo neles, aínda que non fosen crentes, o *instinto do sacro*, porque atopaba neles «o respecto incondicional cara a realidade sobrenatural».

En paralelo á relación entre Guardini e Schwarz, cumpriría desenvolver unha comparación análoga entre Couturier, Le Corbusier, Bazaine, Léger ou outros artistas. Pero o importante da posición de Couturier é que pode sacudir aínda as conciencias. Nun *manifesto* de 1950 escribe que cómpre ter presente que na arte non é a intelixencia a que discirne, senón os sentidos; pero durante un século a sensibilidade visual en Occidente perverteuse progresivamente: temos a vista desenfocada, compre unha *purificación* e unha *liberación*. O compromiso de Couturier é o compromiso artístico máis grandioso do s. XX no contexto católico.

#### Conclusións

A articulación entre a arte, o sacro e o relixioso ten, ata hoxe, un poderoso obstáculo desde o momento en que a arte non pode ser considerada *sacra* mercé á extrínseca motivación do tema ou o seu destino. A expresión *arte relixiosa* ven ratificada en todo por unha

expresividade subxectiva, que exclúe temas específicos e significados de relixións positivas, entrando no territorio da arte pola arte, facendo desaparecer toda posibilidade de *comunicación*, máis por analoxía que por ataduras visibles e invisibles, en razón dun dato formal totalmente autorreferencial.

O sacro constitúe un tema que volveu ter gran relevancia, pero tamén, un tema moi polémico. Tanto para o home relixioso cristián como para o home primitivo, o espazo non é percibido como homoxéneo; aparece marcado por fracturas, lugares de emerxencia privilexiada dunha conexión humano-divina, identificada como *realidade* ontolóxica. ¿Como é posible conciliar a individualidade expresiva e o sentido sacro do pobo baixo o único código dunha beleza comprendida e asumida? A liturxia e a formación litúrxica son as cuestións centrais para Romano Guardini, cuestións que alimentaron aos máis diversos talentos de arquitectos e artistas en Europa. Axudar aos homes a recoñecerse como pertencentes ao pobo cristián, foi un camiño para a liberación de talentos individuais. Tamén a arte ten necesidade do pobo e de guías que saiban desvelar na conciencia o sentido dunha auténtica beleza, facendo florecer ao mesmo tempo os talentos individuais. Esta carencia é o límite máis evidente da posición de Couturier, que sen embargo rompeu o feito dunha evidente mediocridade na forma e na ornamentación dos edificios para o culto cristián. Debería ser máis escoitado e considerado mesmo hoxe.

#### ENTREVISTA A ÁLVARO SIZA SOBRE A IGREXA DE SANTA MARÍA

Marco de Canaveses, Portugal

Esteban Fernández Cobián e Giorgio della Longa

(Oporto, 30 de abril de 2006)

FERNÁNDEZ COBIÁN: ¿Qué é o específico para Vde. no programa dun espazo destinado ao culto? ¿Qué envergadura teñen conceptos clásicos como sagrado, liturxia ou comunidade, e como se reflectiron neste proxecto?

SIZA: O que considero máis significativo neste proxecto é un debate hoxe sobre o espacio da igrexa. As cuestións da liturxia que afectan ao espacio da igrexa están nun período de inestabilidade. Nunha primeira fase, o preponderante na meirande parte dos proxectos é a unidade da asemblea cos celebrantes e unha boa visibilidade: un espazo democrático. As solucións tenderon cara ao anfiteatro, a igrexa como un auditorio; paréceme que se perdeu algo da atmosfera dunha igrexa. Os edificios históricos xa non serven para o proxecto posterior ao Vaticano II; pero non se pode perder o pasado.

FERNÁNDEZ COBIÁN: ¿Que é o que levou a elixir a planta lonxitudinal fronte a outras opcións máis utilizadas actualmente, como a planta central ou en abano?

SIZA: O que xustifica unha planta lonxitudinal ten que ver con esa sensación de que cómpre non perder algo que madurou durante séculos. Traballei con teólogos da diocese de Oporto; e notei que non sempre estaban de acordo coa resposta a dar, había unha inseguridade acerca de certos aspectos da organización do espazo. É o caso da colocación do baptisterio, ou a conexión da sancristía co altar. En canto á expresión da igrexa, non abordei este proxecto no sentido de buscar relixiosidade, espiritualidade... dinlle moita importancia ao que é realmente o espacio dunha igrexa. Penso que a forma en que un espazo admite determinada celebración indúcese nun ambiente coa presenza humana, a comunidade; o que proporciona a espiritualidade é a resposta a esa atmosfera.

FERNÁNDEZ COBIÁN: Nesta igrexa existe un contraste moi acusado entre o énfase que se lle deu ás portas ou á dimensión vertical do espazo e a falla de retórica dos elementos do culto —altar, sede, sagrario...— que están situados a ras de chan. ¿Cal é o obxectivo que buscaba con iso?

SIZA: En relación co espazo do altar, procurei observar cómo son os movementos nel: complexos, variados. O sacerdote está detrás del altar, volto cara a asemblea, pero móvese: cara ao ambón, ao sagrario, etc. Hai tres asentos, un central e dous máis para outros

eventuais participantes na misa. Hai case unha previsión de movementos teatral.

En relación á porta, a idea veume dunha visita a Sicilia, un santuario preto de Palermo que ten unha porta enorme. Cando cheguei, a porta estaba aberta, e ao fondo había un enorme Pantocrátor en mosaico dourado, resplandecente; aquela imaxe quedoume gravada na mente. Hai outras razóns como a sección cadrada: a anchura da igrexa é igual á súa altura. Para min, a imaxe dunha igrexa inclúe unha certa verticalidade; uns elementos para conseguila é a gran porta e as curvas que hai detrás do lugar da celebración. Outro é que a luz ven fundamentalmente de arriba, das fiestras altas, que teñen como contrapunto unha abertura baixa.

FERNÁNDEZ COBIÁN: A fiestra é importante, porque Vde. afirmou que quixo proxectar unha igrexa conservadora; por iso sorprende este xesto tan radical. A fiestra rasgada ten amplas resonancias teolóxicas. A súa reflexión nisto ¿foi espacial ou de outro tipo?

SIZA: Non só espacial. A fiestra horizontal non ten tanto que ver coa visión interior que percibo do espazo da igrexa, porque hai moito de apertura da Igrexa ao mundo, aos problemas contemporáneos. Pero esa fiestra corresponde tamén a un recordo propio, de cando ía á igrexa habitualmente cos meus pais: sentíame mal porque era escura.

FERNÁNDEZ COBIÁN: Nesta igrexa todo está deseñado, controlado ata o mínimo detalle. Non sempre ocorre así. ¿Isto foi posible polo seu prestixio en Portugal ou foi unha condición expresa que puxo antes de aceptar o encargo?

SIZA: Polo meu prestixio non. Débese á personalidade do sacerdote que dirixiu a construción da igrexa, o padre Nuno. Non rematei a cruz ata dous anos despois de que a igrexa estivera lista, porque non conseguía deseñala.

FERNÁNDEZ COBIÁN: Na súa igrexa non introduciu a ningún artista. ¿Cal é a súa postura sobre a relación entre arquitectura arte no contexto da súa obra?

SIZA: Para min a arquitectura é unha arte. Pero unha característica do mundo contemporáneo é a creación de fronteiras entre as diversas actividades humanas; foise creando esta idea de especialización: fronteiras. Pero entre a música, a escultura, a pintura e a arquitectura hai afinidades, unha relación estreitísima que moitas veces se nega. Eu véxome máis traballando na liña de Le Corbusier, que non ten fronteiras.

FERNÁNDEZ COBIÁN: A última cuestión é sobre as súas expectativas na conservación da igrexa. A partir dunha determinada cota, esta igrexa está construída con materiais fráxiles. ¿Preocúpalle como pode envellecer?

SIZA: Isto ten moito que ver coa dispoñibilidade de cartos; non podía facer unha igrexa con materiais ricos porque non había diñeiro para iso. É certo que é fráxil, pero non é un caso único nas igrexas; pensamos sempre nas catedrais, pero hai moitas outras igrexas que viven dun mantemento constante. O mantemento desta igrexa dependerá en primeiro lugar da vinculación da xente á Igrexa; esta igrexa poderá recibir modificacións ao longo dos anos mentres se manteña o feito de ir a unha igrexa, de seguir á Igrexa católica: entón conservarase.

#### MIQUEL BARCELÓ E A REFORMA DA CAPELA DO SANTÍSIMO. UNHA INTERVENCIÓN CONTEMPORÁNEA NA CATEDRAL DE MALLORCA

Mercè Gambús Saiz

A capela do Santísimo da Catedral de Mallorca ocupa a ábsida lateral dereita; é de traza gótica e pertence ao núcleo máis antigo da fábrica catedralicia, do s. XIV. A reforma realizada por Miquel Barceló foi a creación dunha parede cerámica policromada, que cubre case a totalidade dos muros arquitectónicos; ademais, cinco vidreiras en tonalidades grisalla e un mobiliario litúrxico en pedra. O resultado creativo é un retablo escenográfico que se configura arredor dun tríptico de

cerámica con tres frescos e dúas covas. A multiplicación dos pans e os peixes, xunto coa conversión da auga en viño, permiten ao artista despregar un corpus iconográfico impregnado da súa propia biografía. O mar que sube e desprega unha ola xigantesca (algas, robalizas, mexillóns, raías, polbos, etc.), a terra (pans, xerras de viño, froitas, hortalizas, etc.). Todo xira arredor do eixe central: Cristo chagado, resplandecente, transfigurado, a luz, o silencio. O sagrario, símbolo eucarístico, coas pegadas das mans como metáfora da devoción dos cristiáns, a adoración e desexo de seguir a Cristo resucitado; a iluminación agrisada das vidreiras acentúa a atmosfera mariña da catedral, á vez que reforza a función eucarística da capela.

#### A xestación do proxecto

Xaneiro do 2000 é o punto de partida desta reforma, asociada á proposta que a Universidade das Illas Baleares fixera ao pintor Miquel Barceló para que aceptara o nomeamento como doutor Honoris Causa. A intervención foi autorizada en decembro do 2000 polo Capitulo da Catedral, así como a retirada do retablo para a apertura das cinco ventás, que contemplaba a proposta do artista. Argumentouse esta elección en razón da desigual calidade artística desta capela coas veciñas da cabeceira; o altar maior e a capela da Trindade forman un conxunto de diferentes épocas, nas que destacan formas góticas, renacentistas e modernistas, coa magnificencia luminosa das vidreiras e os rosetóns. Outra cuestión a valorar foi a escuridade da capela a causa do tapiado das cinco ventás, que desequilibraba a percepción luminosa e depreciaba as posibilidades simbólicas da catedral gótica. Parecía oportuna unha actuación que permitira a entrada da arte contemporánea no edificio histórico, acorde coa continuidade cunha tradición na catedral, que conectara co modernismo de Gaudí e Jujol.

O Cabido catedralicio aceptou a proposta de que o tema da decoración tivera relación coa función de capela, dedicada ao Santísimo e ao coro para a misa nos días laborais. Decidiuse que fora a multiplicación dos pans e os peixes e o discurso do pan da vida o que vertebrara a iconografía simbólica creada por Barceló. Debería ter: parede cerámica e cinco vidreiras; un mobiliario formado polo altar, candelabro, sagrario, ambón, cadeira presidencial e dezaseis bancos. A Universidade das Illas Baleares encargou ao pintor unha maqueta, que este fixo en Vietri sul Mare, costa de Nápoles, de gran tradición na fabricación cerámica. Ata o mes de decembro do 2001 discorreu o proceso de aprobación do proxecto polo Cabido e a Comisión Diocesana, Comisión do Patrimonio Histórico do *Consell* de Mallorca e do Centro Histórico do Concello de Palma.

En agosto de 2002 foi a presentación oficial do proxecto e a maqueta, asinándose o contrato entre Barceló e a Fundación *Art a la Seu de Mallorca*, presidida polo bispo de Mallorca, Teodor Ubeda. O documento previa unha execución en dúas fases: a do mural cerámico e o mobiliario; a das cinco vidreiras e a iluminación eléctrica. A creación do mural cerámico comezou en xaneiro de 2003 no taller de Vincenzo Santoriello e rematou en xullo de 2003, instalándose na capela en agosto de 2004. O mobiliario, deseñado e doado por Miquel Barceló, executouse en pedra de Binissalem instalándose na capela en 2005. A segunda fase, a iluminación, instalouse en decembro de 2006, tras da fabricación das vidreiras en Toulouse, no taller de Jean-Dominique Fleury.

#### O plan iconográfico

O plan iconográfico elaborado polo delegado diocesano de Patrimonio Cultural, Pere-Joan Llabrés, describe o discurso iconográfico da capela do Santísimo formulado ao artista: *A multiplicación dos pans e os peixes e o sermón do pan de vida, completado coa conversión da auga en viño. O programa proposto contemplaba unha figuración simbólica deste signo de Xoán 6: agora é o Señor Resucitado quen reúne a comunidade crente e pártelles o pan de vida; por eles reparte o pan que da vida ao mundo. A figura central tiña que ser o Resucitado, que ten un corpo espiritual, inspirado na Transfiguración (Mt 17); a figura vai vestida de luz, resplandecente; pero no costado, nas mans e*

*os pes mostra as chagas do crucificado, seguindo Xoán 20. Una greta da cerámica recorda a figura da cruz. Nos pes do Resucitado, ábrese o sagrario, resaltado pola porta resplandecente de ouro. No mesmo estilo cerámico da obra proxecciónanse os elementos para a celebración eucarística: 1. O altar, de pedra mallorquina. 2. O ambón, na pedra do altar, coas palabras: «Pan para a vida do mundo» (Xn 6, 51). 3. A sede presidencial, de pedra arenisca. 4. Un candelabro con tres luces a carón do altar (unha sempre acesa; as outras acenderanse para a misa). 5. Os bancos do coro serán tamén de pedra arenisca, colocados aos dous lados, baixo o mural de cerámica.*

### O proceso creativo

A obra de Barceló comezou co desmontado do retablo neoclásico obra de Rafael Marçal e Miquel Torres. A tea central, de Salvador Torres, está hoxe exposta na capela do Santo Cristo da catedral. A reixa conservouse e está pendente de destino. A arquitectura deteriorada da capela foi restaurada.

A capela, lixeiramente asimétrica, foi acondicionada para acoller a creación da pel cerámica: 300 m. e 16 m. de altura, un espazo de 2.000 m<sup>2</sup>. Nunha entrevista, Miquel Barceló explicaba a ideación da obra: *Unha parede cerámica é un espazo que se fai independente da arquitectura; é soporte e obra a un tempo. Iso foio o primeiro que atopei máis excitante na capela... era unha maneira de entrar nunha organicidade absoluta... Creo que a pel cerámica era unha necesidade da dinámica da miña obra...* Unha das características máis singulares da pel de Barceló, é a morfoloxía de protuberancias que, ou ben van inchando ata abrirse como baleiros de vida, ou transfórmanse a través do xesto acumulativo. O desenvolvemento do plan iconográfico foi convido coa memoria barceloniana e activándose ao fio da pintura cerámica: *A morfoloxía, o vocabulario da obra sempre é un vulto que se abre como a boca dun peixe, como unha granada, como un froito aberto...*

Concluído e instalado o mural, procedeuse ao tema da iluminación. Barceló, optou pola técnica da *grisaille* con placas de dous cristais superpostos; representan palmas, olas, raíces e algas, reproducindo a luz do fondo do mar. A luz é a clave simbólica da capela; o proceso de iluminación eléctrica foi concibido como un instrumento ao servizo da triple función del recinto: expositivo, litúrxico e de pregaria, coa graduación dos diferentes niveis de intensidade luminica mediante combinacións alternativas de focalización e barrido.

### Unha intervención contemporánea na Catedral de Mallorca

Miquel Barceló foi consciente de que a reforma realizada na capela da Catedral de Mallorca constitúe un fito único na súa traxectoria artística. Unha catedral que nace a comezos do s. XIV, e que se foi adaptando ao curso del tempo, asumindo reformas e restauracións ata o s.XXI. Unha catedral que falou tódalas linguaxes artísticas: arquitectura, escultura, pintura, vidreiras, tapices, mobiliario...; unha igrexa que recreou unha sucesión de escrituras estilísticas: gótica, renacentista, barroca, os historicismos neoclásico e neogótico, o modernismo; que é memoria dos nomes dos seus creadores: Desde Ponç Descoll a Antoni Gaudí e Josep Maria Jujol..., pero tamén é memoria dos seus bispos, o seu cabido, os seus benefactores, a súa tradición litúrxica... un pobo, unha historia.

Coa reforma da capela, Barceló reabriu un debate: a idoneidade da creación artística contemporánea como forma de conservación do patrimonio. Os interrogantes que suscita converteranse en motivo de reflexión para os especialistas. ¿Era necesaria a reforma? ¿É lexítimo dispersar o patrimonio da imaxe histórica da capela? ¿Debe converterse a Seo nun lugar de experimentación da arte contemporánea? Estas e outras cuestións son e serán obxecto de debate, pero o que queda é a valentía da opción a pesar do risco. A capela do Santísimo é debedora da obra modernista do presbiterio. Como Gaudí e Jujol na mesma seo, Barceló serviu dunha metodoloxía creativa afin: actuar, facer. O resultado: un diluvio de metáforas; unha arte que experimenta e innova, que vive e se transforma ata abrirse e metamorfosearse ao mesmo tempo en novos signos.

A capela do Santísimo, cripta submarina de silencio, nun muro cerámico indiscernible, nunha profundidade sen medida, foi tecendo unha rede de incitacións visuais, desmaterializadoras da forza dos muros de pedra co nacarado claroscuro que glasea el reflexo das cinco grandes vidreiras. É o silencio, a palabra de Deus, a metáfora.

### TEMPLO E CIDADE. MISIÓN DA ARQUITECTURA RELIXIOSA CONTEMPORÁNEA

Rafael Ángel García Lozano

Se algo caracteriza á arquitectura relixiosa contemporánea é que se constrúe maiormente para as cidades. Unha das principais causas da construción de novos templos é o crecemento demográfico nos núcleos urbanos. ¿Que supón unha igrexa contemporánea na cidade, nun barrio novo?

Desde que existe a cidade existen os templos nela. As cidades organizanse fundamentalmente desde o estamento militar, relixioso e político. A meirande transformación da cidade acontece coa Revolución Industrial; a aparición de novos medios de produción, o uso da máquina e o abaratamento dos custos de produción, deron nunha amplísima oferta de emprego. Este fenómeno trouxo a meirande explosión demográfica da historia occidental, desprazando a poboación cara as cidades e multiplicando o número dos seus habitantes.

A globalización converteu ás cidades en redes de redes, con todo tipo de servizos. Ademais, a cidade foi instrumento de liberación e redución da pobreza, espazo para os dereitos da persoa; pero tamén unha potente máquina de exclusión social. Coa cidade aparece unha nova forma de ser: o morador da cidade, o *ciudadán*; un individuo cuxa inserción propicia o crecemento como persoa, pero pode levalo á despersonalización. Ademais do compoñente físico —a situación e trazado dos edificios e rúas—, a cidade é unha realidade humana, con costumes e tradicións, a que cada xeración fai o seu aporte. Podemos privilexiar o barrio como a unidade óptima de participación na cidade; o barrio é o espazo do doméstico agrupado en torno a un ou varios elementos simbólicos. É aquí onde se pon de releve a conexión do individuo crente coa parroquia e de tódolos cidadáns coa arquitectura relixiosa.

Falar da cidade contemporánea occidental supón destacar o fenómeno da secularización. Tanto a cidade clásica como a medieval crecearon arredor do elemento relixioso; a medieval medrou arredor da catedral. A mesma cidade contemporánea configurouse arredor da praza pública e da catedral, como é o caso de Brasilia. Pero a cidade foi secularizándose; cómprelle a Igrexa programar estratexias pastorais adecuadas ao espazo urbano; e unha das formas privilexiadas de estar hoxe presente aí é apostar pola parroquia urbana e a arquitectura relixiosa contemporánea.

O concepto de parroquia urbana difire moito da rural; cómpre que a reflexión teolóxica e a práctica pastoral asuman criterios urbanístico-arquitectónicos propios da arquitectura relixiosa contemporánea. A parroquia urbana está determinada por aspectos que a singularizan: mobilidade e anonimato dos habitantes, dispersión dos lugares de vivenda-traballo-ocio, problemas estruturais e materiais propios dos núcleos urbanos, e difusión dos seus límites. Debe privilexiar a súa arquitectura en canto á situación e orientación no conxunto urbano e as posibilidades de accesibilidade e desenvolvemento do seu templo. O deseño dos templos nos novos barrios debe responder ao obxectivo de estruturar os espazos para converterse no fogar espiritual e humano dos fieis, con capacidade de dar resposta a unha realidade parroquial non cinguida ao cultural.

A arquitectura relixiosa contemporánea ten a misión de ser na cidade contemporánea a encarnación visible da comunidade cristiá. A comunidade debe atopar no templo o ambiente relixioso consecuente coa súa sensibilidade social, intelectual e relixiosa, para o encontro con Cristo e para o encontro cos demais. O templo contemporáneo debe destacar pola súa austeridade, sinxeleza e practicidade. Xunto a iso, é relevante a importancia simbólica: a arquitectura relixiosa contemporánea debe ser na cidade un fito urbano. Unha igrexa contemporánea é

recordatorio da existencia dunha comunidade cristiá no medio da cidade e da presenza de Deus nela. Da calidade, sinxeleza e sinceridade da arquitectura relixiosa contemporánea depende que este home se sinta ou non interpelado. Por medio da arquitectura relixiosa contemporánea, a Igrexa móstrase á sociedade como presenza de diálogo permanente, favorecedor do encontro dos homes entre si e con Deus.

O individuo da rúa busca consciencie ou inconscientemente nos templos a comunión co sagrado e a beleza que lle pode negar o entorno no que vive. A arquitectura relixiosa contemporánea ten a responsabilidade de falar as linguaxes máis adaptadas ao home contemporáneo. Niso xógase ser verdadeira testemuña da publicidade da fe na cidade contemporánea.

### RODOLFO GARCÍA-PABLOS: O PROXECTO DO ESPACIO SAGRADO

Silvia Blanco Agüeira

#### Introducción

¿Que ocorreu para que as leccións de García-Pablos na arquitectura relixiosa pasaran tan desapercibidas? A evolución da súa traxectoria nos anos sesenta permitirá comprobar as variacións na construción dos templos parroquiais en España nesa década. A pesar de publicar con asiduidade as súas reflexións e obras nas revistas de arquitectura da época, e de ser autor duns proxectos que no seu momento tiveron unha ampla repercusión, a súa obra quedou relegada a un segundo plano.

Rodolfo García-Pablos (Madrid, 1913-2001) titulouse na escola de arquitectura en 1940. Desde o primeiro momento dedicouse á reconstrución de igrexas e edificios relixiosos destruídos na Guerra Civil, como arquitecto da diocese de Madrid-Alcalá. Posteriormente, nomeárono arquitecto diocesano de Plasencia (Cáceres), realizando alí numerosos traballos. Pertenceu ao conxunto de arquitectos responsables duns criterios de retorno á tradición que trunfaron nos dez primeiros anos da posguerra. Pero foi o seu interese nos sesenta por atopar solucións novas que se axustasen aos cambios de renovación litúrxica do Vaticano II, o que incorporou definitivamente ao Movemento Moderno os seus proxectos. A partir de entón, proxectou obras relixiosas cun valor que as sinalan como exemplos notables na arquitectura relixiosa contemporánea: a igrexa parroquial dos Sagrados Corazóns (Madrid, 1964), a capela sacramental para o templo parroquial de San Francisco de Borja (Madrid, 1966), a igrexa parroquial de San Francisco Javier e San Luis Gonzaga (Madrid, 1968), o proxecto dunha igrexa rural en Tortosa (Tarragona, 1966) e o complexo parroquial de San Isidoro e San Pedro Claver en Pinar del Rey (Madrid, 1968), xunto a algúns proxectos máis.

#### Análise de cinco proxectos

A igrexa dos Sagrados Corazóns supón o punto de inflexión na súa traxectoria. A nave e o presbiterio forman unha unidade ambiental, na que o arquitecto pretende a máxima incorporación dos fieis ao culto. As taboñas do falso teito parecen facer visibles as ondas sonoras que xorden desde o altar, concentrando a atención sobre o sacerdote; intenso efecto que se acentúa coas estreitas bandas das vidreiras, que culminan na do coro (de Muñoz de Pablos). No exterior, os muros de ladrillo préganse conformando un volume de xeometría angulosa; ao seu carón elévase o campanil exento con balcóns unidos por unha escada que ascende ata a torre. Ao entrar na igrexa desencadáase unha experiencia de circulación estimulante e complexa marcada pola luz.

A igrexa de San Francisco Javier e San Luis Gonzaga, proxectada no complexo das escolas de Formación Profesional *Padre Piquer*, ocupa un lugar dominante: unha praza lousada e arborada, que recibe aos fieis. A idea de que estes se acheguen o máis posible ao altar, guiou a planificación do recinto; a cor dourada ordena os volumes e acentúa as superficies, os interiores adquiren un carácter intenso e o baptisterio sitúase na entrada principal.

A reforma da capela sacramental do Pilar, na residencia da Compañía de Xesús na rúa Serrano de Madrid, concíbese desde o artificio de instalar nos laterais do presbiterio uns tubos fluorescentes

para a iluminación oculta e uniforme do muro frontal da capela. A iluminación natural procede das cinco vidreiras de formigón abertas cara ao claustro. A disposición do altar, a cátedra e o ambón, cruz e sagrario, adaptábanse ás novas disposicións litúrxicas.

A liberdade xeométrica da igrexa rural en Tortosa (1966) e a ausencia de referencias ortogonais como principio de composición, denotan a vontade investigadora de Rodolfo García-Pablos. Resulta significativo que esta experiencia non teña continuidade na traxectoria do autor.

García-Pablos diseña en 1967 a parroquia de San Isidoro, nun complexo parroquial do barrio de Pinar del Rey. O proxecto, en colaboración co seu fillo, consistía en desenvolver arredor dun patio central a igrexa e as dependencias. Cada un dos espazos para despachos, aulas e vivendas, tiñan una fisionomía propia e estaban presididos polo templo. Só desde a posición do altar, podemos observar as bandas de luz formadas por módulos de formigón de figura regular, que se ven multiplicadas polo movemento da luz ao longo do día.

#### Conclusións

Para García-Pablos, a luz constituíu o descubrimento dunha linguaxe moderna; a penumbra que nos descubre unha escultura, os efectos de franxas de vidro na percepción do espazo e as secuencias de luz que dilúen os volumes, converten os espazos nun enfrontamento luz-penumbra que estimula ao espectador. A integración artística foi outro dos obxectivos que quixo acadar: unha forma de afondar no significado da súa arquitectura buscando un enriquecemento dos valores plásticos na obra. Finalmente, cómpre ter en conta que a lección destas igrexas non radica tanto no valor específico de cada unha, como en considerar que todas se presentan como unha pregunta que se responde pensando na totalidade como un proxecto en desenvolvemento.

### A RENOVACIÓN DA ARQUITECTURA RELIXIOSA EN PORTUGAL NO S. XX

Manuel Vieira Ferreira

Para unha análise da renovación da arquitectura relixiosa en Portugal no s.XX partirei dun arquitecto, Nuno Teotonio Pereira e de tres igrexas que proxectou; é o primeiro intento serio no ámbito da segunda modernidade. A primeira foi nos anos vinte-trinta, con poucos exemplos deste tipo; na segunda, nos anos corenta-cincuenta, aparece Nuno Teotonio Pereira. Entre 1910 e 1920, a arquitectura relixiosa en Portugal é unha continuación do pasado; realízanse proxectos de igrexas cun eclecticismo historicista. Nos anos trinta hai un intento de incorporar dúas igrexas ao movemento moderno: unha en Oporto, do grupo de arquitectos ARS, e outra en Lisboa, de Porfirio Pardal Monteiro. Estas tentativas non chegaron a bo porto, debido á mentalidades moi atadas ao pasado e á acción do réxime de Salazar, que desconfiaba da arquitectura moderna e prefería unha arquitectura vernácula: a chamada *arquitectura do Estado Novo*, a arquitectura do Réxime. Nos anos corenta, algúns xoves arquitectos protestan contra esta situación; en particular, no referente á arquitectura relixiosa, que cualifican de «mentira e mascarada». A mentira consistía en proxectar en estilo clásico con materiais modernos: facer arcos e bóvedas en formigón armado que logo parezcan de pedra.

Nuno Teotonio Pereira diplomouse na Escola de Belas Artes de Lisboa en 1948; en 1949 pon en práctica a nova actitude para a arquitectura relixiosa do Movemento de Renovación da Arte Relixiosa nun proxecto para a aldea de Aguas (Penamacor); unha igrexa notable que quere ser fiel ao espírito do evanxeo e ao carácter da rexión. Costeada por unha familia rica, pode facer a igrexa con máis liberdade e a igrexa de Aguas é pioneira da renovación. A planta é moi pequena; co altar, ambón, dúas imaxes, dous confesionarios, tres altares laterais noutras tantas capelas e ao fondo a pia baptismal; enriba o coro e máis aló a sancristía. A fachada principal ten unha entrada de luz que ilumina o coro e a nave. A cuberta é inclinada para integrarse no contexto. A entrada de luz lateral do presbiterio estúdiouse detidamente. O espazo interior ofrece recollemento e intimidade. Unha igrexa continuista pero con algunha innovación.



A igrexa do Sagrado Corazón de Xesús, no centro de Lisboa, ten unha forma totalmente diversa. Está construída en formigón e ten unha entrada de luz sobre o presbiterio; un balcón rodea a nave, e a capela do Santísimo está nunha cota inferior; unha capela mortuoria, un salón de actos e unha capela para vodas completan o programa. A luz cenital que cae sobre o presbiterio crea unha atmosfera propicia para o recollimento; o coro está na parte máis elevada, vinculando o presbiterio coa asemblea. Nesta igrexa de 1962 xa está moi presente a renovación litúrxica.

A terceira igrexa é a de Almada, unha cidade dormitorio de Lisboa, proxectada a finais dos sesenta e rematada nos setenta. É unha igrexa diferente, cunha gran preocupación social; está en anfiteatro, con varios niveis, e nela xa se aplica a nova liturxia, co altar, a sede presidencial, o ambón, a capela do Santísimo nun lateral, unha capela privada, salas de catequeses e adro. As entradas de luz cenital aportan unha gran unidade espacial ao proxecto.

Concluindo, os principais contidos da renovación da arquitectura relixiosa en Portugal pasaron por unha intensa relación da construción da pel envolvente, o concepto de espacio sagrado, a función dos diferentes espazos de celebración, os materiais e técnicas utilizadas, a compoñente formal e a expresión plástica, que tamén se buscou para as igrexas.

### A CAPELA DE PICOTE

*Pedro Vasco Ferreira*

«Deus quere, o home soña, a obra nace», escribiu Fernando Pessoa. Esta é a historia da pequena capela de Nosa Señora de Fátima, na parroquia de Picote (Miranda do Douro). Non é un edificio paradigmático da arquitectura relixiosa portuguesa; non influíu en xeracións de arquitectos nin foi obxecto de estudos. É só un pequeno edificio de culto perdido no mundo rural; pero segue sendo incomparablemente fermoso e verdadeiro hoxe, como o era no momento no que se levantou.

No comezo dos anos cincuenta do s. XX, Portugal era un país rural. Lévese a cabo o I Plan de Fomento, que comprendía unas obras públicas orientadas ás necesidades da industria. Neste contexto constrúese a central hidroeléctrica de Picote, no río Douro, unha pequena aldea do concello de Miranda do Douro, nunha rexión case despoboadá, inaccesible en inverno e abrasadora no verán; isto esixiu a creación de dotacións capaces de albergar durante varios anos preto de cinco mil traballadores. Un equipo de xoves arquitectos, pintores e escultores traballaría durante anos na creación dun dos máis vibrantes conxuntos arquitectónicos de Portugal: hotel, centro comercial, escola, vivendas permanentes e temporais, zona recreativa e unha capela.

A capela de Nosa Señora de Fátima, de Manuel Nunes de Almeida, constrúese no 1958. É como a reinvención dun templo clásico, conxugado nunha contemporaneidade conmovedora que marca a paisaxe. O propósito inicial era a creación dun templo que debería servir á nova comunidade xurdida da construción da presa; no momento de máxima actividade da obra sería de cinco mil habitantes, logo reduciríase a douscentos cincuenta. Nunes de Almeida atopa a elasticidade espacial na articulación de tres espazos distintos: un pórtico aberto, unha nave e unha zona de dependencias. Todo unificado pola mesma cuberta. Asociando os principios do templo grego ao templo cristián, o arquitecto posibilita aos fieis distintas formas de apropiación do espazo.

O acceso realízase a través dun pavimento horizontal de formigón armado que, apees pousado sobre o terreo, aporta unha escala monumental á pequena construción. Logo ven o pórtico, cunha dobre función: socialización antes e despois da cerimonia e prolongación natural da nave. No interior, dous volumes simétricos de formigón moldean o espazo; os dous volumes teñen obxectivos prácticos dentro do conxunto: o da dereita esconde a escaleira de acceso ao coro; o da esquerda comporta a dobre función do baptisterio e o confesonario.

A nave non é máis que un contentor de ladrillo vidrado, riscado pola estrutura do pórtico exterior; aquí non hai recrecidos nin nichos: hai simplemente luz. A iluminación realízase de forma bastante elemental: fiestras corridas e unha gran claraboia que perfora a cuberta sobre o altar e introduce algo divino na nave. Ao final desta, o presbiterio, unha pequena plataforma que eleva o altar. Logo as dependencias: sancristía, sala de catequeses, almacéns e aseos.

Recorrendo a modesta capela de Picote, invádenos a idea de que este lugar non é exclusivamente humano. Mesmo fuxindo da espiritualidade da liña curva e do orde divino que transmite, mesmo sen acudir a subterfuxios formais de carácter expresionista, carga vigorosa nos seus ombreiros delicados os tres piares do evanxeo: verdade, pobreza e paz, facéndonos acreditar que o milagre non está nos grandes feitos, senón no simple xesto humano cando este é soñador, honesto e verdadeiro.

### TORRECIUDAD: A BELEZA QUE ACHEGA A DEUS

*Martín Ibarra Benlloch*

A vía da beleza achega a Deus; así o escribiron moitos ao longo dos séculos e moitos máis experimentárono nas súas vidas. Isto é o que atopamos no santuario de Torreciudad (Huesca), inaugurado en xullo de 1975. A beleza da paisaxe, da construción ou da escultura, o coidado da liturxia ou a música do órgano, impresionan ao visitante. Todo contribúe a que moitos visitantes acaben tendo unha experiencia persoal de Deus.

#### Entorno natural e construción

Na construción do novo santuario, o Padroádego indicoulle ao arquitecto Heliodoro Dols que realizara uns edificios que estiveran integrados na paisaxe, e se fuxira dos excesos daquel momento, tras da crise do Movemento Moderno. Ademais, debía facer unha arquitectura da terra, cos materiais propios de Aragón. No interior, o ladrillo reviste o formigón, alternando co alabastro para facilitar a iluminación e a ventilación. O presbiterio é moi amplo e está sobre-elevado para permitir unha boa visibilidade desde calquera punto da igrexa. Ali está o retablo: tódalas liñas converxen nel.

Destacouse numerosas veces a beleza da paisaxe e a adaptación do santuario ao terreo. Pilar Urbano ten afirmado: «Torreciudad non é só pedra, ladrillo. Calquera cousa impresiona, as flores, o detalle da limpeza, o órgano.... Aquí houbo fe, arte, arquitectura». Monseñor Julián Herráiz dixo: «O tomiño e o romeu son herbas estupendas. Gústame velas como unha especie de incenso invisible que sobe de arredor deste santuario ao ceo, xunto ás oracións de tantos como chegan aquí». E Monseñor Antonio Innocenti, nuncio apostólico en España: «É un magnífico santuario, situado nunha sobria paisaxe, cunha xoia preciosa, a Virxe».

#### O retablo de alabastro de Mayné

O retablo, en alabastro policromado, inspírase nos de estilo plateresco renacentista característicos de Aragón, chamados retablos-custodia. O centro do conxunto está no sagrario. Debaixo, o camarín coa imaxe da Virxe de Torreciudad, unha talla de madeira de estilo románico.

Compoñen o retablo oito escenas da vida da Virxe, que seguen os criterios iconográficos clásicos: os seus desposorios, a anunciación, a visitación, a adoración dos pastores, a fuxida a Exipto, o taller de Nazaret, a crucifixión do Señor e a coroación da Virxe.

#### O órgano de tubos

O santuario conta con dous órganos: un grande con tres teclados manuais, e un cun só teclado. Componse de 4.072 tubos de órgano, máis vintecinco campás tubulares. Montserrat Torrent cualificouno como «grandioso, moi valiosos e insólito, cun son moi fermoso que ten tódalas posibilidades». Cando á liturxia coidada se engade unha arquitectura cunha escultura que move á piedade e un órgano que nos transporta ao sobrenatural, as persoas vense golpeadas no seu interior.

Poderá gustar máis o menos o seu estilo arquitectónico ecléctico ou o realismo da súa escultura, pero penso que os visitantes perciben

que Torreciudad é un santuario dunha gran beleza, que os leva a Deus. Isto era o que realmente interesaba e interesa ao Padroádegro: que este santuario sexa unha das moitas manifestacións da *via pulchritudinis* do s. XX, a que nos achega a Deus.

## SEGUNDA MESA REDONDA: O ESPACIO SAGRADO NO MUNDO CONTEMPORÁNEO: PASADO, PRESENTE E FUTURO

*Mercé Gambús Saiz, Eduardo Delgado Orusco, Maria Antonietta Crippa e José Oubrierie*

**Eduardo Delgado.** Paréceme que o problema fundamental da construción de igrexas non é tanto o cumprimento da liturxia, que debe darse por suposto, senón a capacidade de evocación do misterio: a convicción de que neses edificios particulares habita Deus. Cando un recibe a alguén importante na súa casa, límpaa todo o que pode e fai os amaños que leva tempo sen facer. Esa actitude reclama a excelencia e é coa que debe plantearse o futuro, afrontado coa ambición de querer destinar o mellor para este tipo de proxectos.

Creo que a Igrexa debe perseguir non avergoñarse das súas obras. Actuar sen medo, buscando para as estas obras persoeros valiosos máis que dóciles. Só así, a arte do noso tempo entrará na Igrexa, e con el eses intelectuais que teñen unha extraordinaria capacidade de transformación do mundo.

**Mercé Gambús.** Desde o punto de vista da súa porcentaxe, o patrimonio artístico que existe en España procede en gran medida da tradición relixiosa; e a súa conservación significa a súa vivificación para que continúe ata hoxe: obra conservada pero obra innovada, obra que viva. A arquitectura contemporánea poucas veces traballa o edificio sacro; aquí vimos obras marabillosas. Paréceme importante reivindicar todo este mundo que forma parte da nosa tradición, do noso ser nunha sociedade. Pero, ademais, reclamo unha coordinación. Paréceme impresentable que hoxe haxa tanto técnico, tanto experto, tanta persoa interesada, e que esteamos vendo cómo un párroco decide unha reforma de maneira aleatoria, o un se avergoñe do que cre, o que pensa e o que sente.

**Maria Antonietta Crippa.** Nestes encontros aumenta sempre a visión; son necesarios porque hai moita historia da arte contemporánea na Igrexa que non se coñece; creo que estes encontros fannos captar un cadro do que aconteceu. Desde os países que estiveron baixo o réxime soviético ata toda Europa, pero tamén América, o tema das igrexas é moi importante.

En segundo lugar, quero salientar que a arte do s.XX estivo sempre lonxe da realidade. Isto é así porque nos séculos XVIII e XIX, a representación do poder estaba lonxe da realidade. Aínda que o exemplo de Le Corbusier ou artistas como Léger, etc. están moi preto de canto nós chegamos a pensar. Existe unha necesidade de realidade, porque está no fundamento do cristianismo como encarnación; hai un xermolo de realidade que é profundo. O verdadeiro problema é a raíz correcta dunha experiencia, a comprensión.

Terceiro, estamos nunha fase de crise da arquitectura moderna: está en crise o sentido mesmo da arte. Hegel dixo morrera a arte; pero nós seguimos utilizando esta verba. Na Igrexa tamén se descoida esta experiencia. Calquera cosa que na experiencia cristiá teña nivel de arte, devén importantísima. Arte, significa que un artista sexa quen de expresar un sentido que todos podamos asumir; este sentido pasa a través das diversas culturas e realidades locais. Hoxe cómpre salvar a gran arte. Non como algo sacro en si mesmo, senón como vehículo dunha autenticidade de busca humana que leva un sentido relixioso profundo.

**José Oubrierie.** Un problema fundamental é que ninguén fixo unha definición da calidade que esixen as obras. Paréceme que o problema das igrexas para os arquitectos é que aínda que se pode falar de tradición, esta é algo obrigatorio. Moitas igrexas non teñen identidade; o camiño para chegar a unha identidade das igrexas é establecer referencias. Le Corbusier manifesta nos diferentes proxectos unha certa continuidade á vez que unha investigación sobre o misterio, a liturxia e todo o que

quere expresar. Como fixemos con Ronchamp, cando un fai algunha cousa debe seleccionar unha referencia; non para copiala, senón para pensar, facelo con esa calidade e nivel de esixencia.

Ademais, o problema do arquitecto habitualmente é cómo fai a selección desa arquitectura. O diálogo co cliente, coa parroquia é fundamental: como se traduce a liturxia en acción.

**Miguel Ángel Estévez.** Son arquitecto e quería incidir na da excelencia da obra, pois non estou tanto de acordo coa excelencia como coa singularidade. Dise que a arte está relacionado coa beleza de Deus. Esta compre entendela desde o punto de vista agustiniano-platónico da unidade na variedade, do único entre todo. É o singular, non o excelente; buscamos a beleza, non a excelencia, o singular, o único entre todos, a unicidade.

**Maria Antonietta Crippa.** Hoxe é unha obriga da institución eclesial a apertura á arte nos espazos litúrxicos. A arquitectura e a arte teñen as súas razóns; e estas razóns deben encontrarse coas da liturxia. Pero para iso, os liturxistas deben poñerse de acordo.

Outro aspecto de que o mesmo artista non comprenda nada da liturxia débese, desgraciadamente, aos enormes prexuízos culturais que existen contra a Igrexa. Estes prexuízos transformáronse nunha enorme dificultade, na que non axudan moito as institucións. Temos a obriga de demostrar que a Igrexa é comunidade. Se a Igrexa non sabe demostrar unha comunión no seu interior, quen está lonxe seguirá a estar contra ela.

**Mercé Gambús.** Falaban da beleza de Deus e da unidade na variedade; penso que dunha maneira ou de outra, todo o mundo entende que ese é o camiño. Pero vou introducir unha cuestión que é case un termómetro da situación: a crítica especializada. Creo que é importante que se valore nun encontro como este o feito de que un artista da proxección internacional de Miguel Barceló provocara un eco tan grande dunha obra nunha igrexa. ¿Saben que é absolutamente descorazonador? Observar a cantidade de persoas que nestes visitan a catedral á busca da *capela de Barceló*, pasando por diante do renacemento, o barroco e o mellor gótico cun descoñecemento absoluto. Foi unha obra valente, coral porque participou nela moita xente; pero cómpre saber administrar isto, é a propia Igrexa a que ten a primeira responsabilidade. Deberíamos camiñar para que algo que foi seña de identidade de moitas culturas occidentais non deixe de existir e continúe explorando novos camiños que creo aportan páxinas novas, novidades importantes, e fan vivificar o que foi a tradición do noso pobo.

## CINCO REFLEXIÓNS SOBRE ARQUITECTURA RELIXIOSA CONTEMPORÁNEA

*Fernando Agrasar Quiroga*

A historiografía moderna ten unha débeda coa arquitectura relixiosa que debe emendarse e queremos contribuír a que así sexa. As imaxes que propoño son dunha arquitectura non construída: o proxecto da Catedral de Coventry, de Alison e Peter Smithson (1950-1951); uns arquitectos cuxa obra e pensamento son capitais no desenvolvemento da arquitectura da segunda metade do s. XX, e cos que a arquitectura moderna tamén ten un débeda, ademais da que ten a arquitectura relixiosa. A non construída Catedral de Coventry manifesta de maneira moi directa e intensa as cuestións que, entendo, son claves na relación da arquitectura contemporánea coa arquitectura relixiosa.

En primeiro lugar, a cuestión da inercia tipolóxica: a dificultade que entraña plantear unha construción sacra sobre a que inevitablemente gravitará un peso histórico formidable. O templo foi o tema arquitectónico por excelencia; xunto co pazo, foron os dous grandes temas da arquitectura, practicamente os dous únicos ata a Revolución Industrial. No período da arquitectura ecléctica, a finais do s.XIX, os urbanistas distribuían as igrexas no tecido dos ensanches co mesmo criterio de orden co que situaban mercados ou hospitais. Nese momento apareceu un abano amplísimo de novas tipoloxías edilicias, quebrándose unha situación mantida desde as orixes da civilización. Aquela ruptura marcou

a arquitectura relixiosa daquel momento que se proxectaría ao longo do século XX, co lastre psicolóxico dunha historia brillante que gravitou constantemente na composición do templo.

En segundo lugar, a tensión entre función e forma, que é a pedra angular da modernidade. Desde «a forma sigue á función» de Sullivan, ata «forma e función son unha soa cousa», de Lloyd Wright, desenvólvese toda a composición moderna. Por iso, a definición de función no templo ten importantes consecuencias arquitectónicas, de forma que non pode entenderse a historia moderna da arquitectura relixiosa sen as variacións introducidas no culto relixioso e nos diversos planteamentos do papel social da Igrexa.

Terceiro, e case como idea fundamental, o problema da caracterización espacial do templo. Este é sempre un espazo ensimesmado, que mira exclusivamente cara dentro, onde non hai referencias exteriores. O edificio de Siza en Marco de Canaveses creba este orde, esta convención, esta inercia da arquitectura relixiosa e, dunha maneira case brutal, tamén o fai o proxecto dos Smithson, cun enorme paraboloide hiperbólico aberto na súa fachada este á destrución de Coventry, aos restos da cidade bombardeada, aínda visibles en 1950.

Por isto, e pola necesidade dunha nova formulación do templo contemporáneo, son tan abundantes os exemplos recentes nos que se pensa, se concibe e se compón o edificio relixioso como un fito na paisaxe. Cada vez menos é un elemento máis do tecido urbano, e cada vez máis un edificio, unha peza arquitectónica e artística que dialoga e constrúe paisaxe.

Finalmente, o problema da expresión artística contemporánea; unha cuestión non resolta que arrastra enormes lastres en canto á propia natureza. O conflito xerouse pola irrupción das vangardas nas primeiras décadas do século, ao situar a expresión contemporánea do espiritual fora da tradición relixiosa e, con frecuencia, no contexto dun agnosticismo militante. Desde a materialidade da abstracción, desde o legado da nova visión das vangardas, esa comunicación do espiritual, ese peso simbólico e representativo do transcendente, esixe unha reflexión en profundidade desde a disciplina artística e desde a crenza relixiosa.

## CLAUSURA

*Monseñor Luís Quinteiro Fiuza, Bispo de Ourense*

Oímos estes días discursos tan profundos e tan fermosos; producíronse encontros tan bos; e, sobre todo, apareceu un grupo de xoves que me impresionaron pola súa presenza e o seu interese. Iso lévame, en primeiro lugar, a dar grazas a Deus. Dar grazas por este encontro marabilloso que, como dicía el señor Presidente do Colexio de Arquitectos de Ourense, non foi multitudinario, pero as cousas importantes non teñen por qué ser multitudinarias. É dicir, as cousas comezan nun fermento, e este fermento, que puiden palpar nestes días, é moi importante. Por iso, a miña gratitude a Deus, a miña gratitude —don Celestino García Braña sábeo moi ben e a don Fernando Agrasar transmitollo hoxe— máis profunda e máis sincera ao Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, que sempre estivo detrás desta idea, deste proxecto. E logo ao Colexio de Arquitectos de Ourense e a tódolos que colaborastes. Ídesme permitir que non diga nomes, porque entón tería que falar de moitas persoas e non quixera esquecer ningunha.

Quixera tamén destacar o feito de que este excepcional evento se produce no marco do ano xubilár de San Rosendo. Onte pola tarde estivestes no mosteiro de Celanova, na casa, na *cella*. Celanova nace alí, *cela* é a palabra inicial. San Rosendo crea un espazo, crea un burgo, crea unha casa para Deus, cuxo resto quédanos hoxe na súa capela particular. A capela de San Miguel é todo un programa arquitectónico, non tanto desde fora como desde dentro: a proporcionalidade das súas medidas é algo excepcional. Cando neste ano xubilár me atopei con tantas persoas que peregrinaron alí —máis de trescentas mil levamos xa— fixenme esta reflexión: os problemas que tivo San Rosendo fai mil cen anos, eses problemas que el tentou

solucionar —e que solucionou de maneira realmente brillante desde a santidad da súa vida— son tamén os nosos problemas de hoxe. Os problemas de entón, os problemas que naquela alta idade media abatían á sociedade, son problemas que hoxe tamén temos nós sobre a mesa, entre mans: na nosa propia persoa, nas nosas familias, nas nosas institucións, na nosa sociedade.

Chamoume a atención moi positivamente —e perdoen que faga esta reflexión— o que dixo a profesora Maria Antonietta Crippa aquí, na mesa redonda final. Os que temos xa algúns anos —ela máis ou menos coma min— asistimos a un momento no que todo isto parecía que chegaba á fin; que todo o relixioso chegaba a un ocase. Eu ocupeime profundamente deste tema nos anos setenta; intensamente, polo menos. Por exemplo, estudiei moito o que entón se chamaba *a teoloxía da morte de Deus* e o que dicía. Un teólogo paradigmático daquel momento foi Harvey G. Cox, que escribiu *A cidade secular*. Ese teólogo, nos anos noventa, escribe un libro totalmente diferente, de entusiasmo espiritual: *Fire from Heaven. The Rise of Pentecostal Spirituality and the Reshaping of Religion in the Twenty-First Century*. Poderíamos dicir o mesmo do marxismo. Eu estudiei tamén algo de marxismo, e todos nós criamos que esa ideoloxía ía ser un referente para tempos indefinidos do futuro. Pero os tempos cambian. A historia é así.

Permítanme unha brevisima referencia a alguén que para min é fundamental: o meirande dos filósofos, Platón. Platón poñía na porta da súa casa —unha lenda, non está comprobado—: «Non entre aquí ningún que non sexa xeómetra»: e vostedes son xeómetras. O Platón maduro, o da *akmé*, o Platón que expresa a súa preocupación social, profunda, da *polis*, da república, é un Platón metafísico, ontolóxico, que despreza a relixión que a considera un fenómeno do vulgo, unha excrecencia da sociedade. Pero este mesmo Platón evoluciona e faise vello; na ancianidade escribe a súa outra gran obra, que son *As leis*. En *As leis* Platón di que o principal pecado da sociedade é a incredulidade. E dedícalle todo o capítulo X á teoloxía.

Permítanme tamén un flash bíblico. Eu leo con especial intensidade neste tempo os textos e a teoloxía do exilio e do post-exilio do pobo xudeu. Hai un profeta, Ezequiel, que é o profeta que sostén aos deportados do pobo xudeu en Babilonia. É o pai do xudaísmo, do novo pobo xudeu. Desde o exilio, o profeta Ezequiel soña o novo pobo. E sóñao arredor do templo. Vostedes lean os capítulos finais deste profeta e vexan como indica, mesmo, cantos muros, cantos metros: é unha descrición exacta do templo. Porque o templo é a referencia do pobo futuro. Isto concrétase dun modo máis articulado no profeta Esdras, que con Nehemías, son os que levan a cabo a reconstrución do templo de Xerusalén.

Pois ben, a gran preocupación da Igrexa —e aquí se manifestou— é a liturxia. Un dos títulos das mesas redondas —a do primeiro día— era «A liturxia como programa», e aquí, vostedes, os relatores, insistiron nesta cuestión. Pero eu quero volver isto do revés, que é igualmente certo: a liturxia non é posible sen o templo. ¡Non é posible a liturxia sen o templo! E isto púxoo de releve Romano Guardini, púxoo de releve von Balthasar e expresouno no ano 2000 o entón cardeal Ratzinger, cun libro verdadeiramente programático: *El espíritu de la liturgia: una introducción*. Neste libro, as partes fundamentais dedícanse ao tempo e ao espazo na liturxia e á forma litúrxica. É dicir, todo un programa que é o programa da igrexa que se está realizando, dicía o profesor Fernández Cobián. Este é un momento para esperar un impulso na liturxia da Igrexa. Está xa acontecendo. En calquera caso, é providencial que este home tan profundamente preocupado por este tema antes de ser Papa, sexa hoxe Papa. Polo tanto, neste sentido debemos estar atentos, e tamén como crentes —os que o somos— debemos sentirnos profundamente implicados, todos.

Remato cunha chamada, ou cun desexo; mesmo, se queren, cunha constatación. Unha necesidade que nestes días experimentamos todos: a comunidade cristiá, a sociedade, os artistas —os arquitectos son artistas—, os teóricos da arte, os teólogos —os liturxistas son

teólogos—, os pastores, temos necesidade de atopar espazos, de realizar encontros regulares que fagan posible un diálogo en profundidade sobre o espazo sagrado como ideal de arquitectura, que é o que fixemos estes días. En concreto, a este congreso chamámolo *primeiro congreso*; o noso meirande desexo —e creo interpretar o desexo tamén de tódolos organizadores— é que haxa un *segundo*. E aquí cito as palabras do inmortal Antonio Machado: «Caminante, no hay camino, se hace camino al andar».

Moitas grazas.

## MEMORIA E PROXECTO NA ARQUITECTURA RELIXIOSA CONTEMPORÁNEA

José Ramón Alonso Pereira

O gran arquitecto do universo é o principal obxecto de reflexión e proxecto do home desde a máis remota antigüidade. Antes de facer unha morada para si mesmo, o home fai unha morada para Deus, tenta reproducir a morada que El fixo ao crear o mundo. Chamamos arquitectura relixiosa ao conxunto desas moradas; dentro dela distinguimos a arquitectura cristiá. Toda arquitectura relixiosa é *función* e *símbolo*, *construcción* e *signo*. Non se poden separar estes catro compoñentes. Ademais, a arquitectura cristiá é *historia*: fai referencia a un Deus persoal que se fixo Señor do tempo intervindo na historia. A contradición da arquitectura relixiosa contemporánea está en que a arquitectura da modernidade di partir de cero, pero a arquitectura cristiá parte da historia.

Memoria e proxecto son os dous referentes do I Congreso de Arquitectura Relixiosa Contemporánea en Ourense; referentes que esixen un compromiso arquitectónico e intelectual.

### Arredor da memoria

A arquitectura cristiá é moi antiga, pero non é eterna; ten case vinte séculos. A súa orixe marca a memoria e a evolución do templo cristián. No seu devir temporal, faise suxecto da historia na tradición e a memoria. En arquitectura, o valor da tradición chámase *tipoloxía*; calidade importante na arquitectura de tódolos tempos. Nos tempos modernos, a tipoloxía parece escurecerse e desaparecer en beneficio dunha metodoloxía. Nos tempos post-modernos vólvese a ela, e quérese facer da tipoloxía a esencia da arquitectura. As bases compositivas contemporáneas unen hoxe feitos metodolóxicos e tipolóxicos no proxecto.

Se un espazo sagrado quere ser verdadeiramente de hoxe, ten que falar na linguaxe das formas que fala a sociedade de hoxe, derivada da modernidade e a vangarda das primeiras décadas do s. XX. Pero querer falar unha linguaxe formal non ten por que levar ao abandono da tradición, a memoria, a tipoloxía e o proxecto.

### Arredor do proxecto

A orixe da arquitectura cristiá marca a historia e a evolución do templo cristián que buscará facer presente a Deus —que se fai home e acampa entre nós— cada día e en cada obra. O templo cristián non es só a casa de

Deus, nin unha sala dos fieis; é un espazo de diálogo do home co Deus persoal que se fai presente na Eucaristía. Ese diálogo viuse reflectido arquitectonicamente na relación que se ten establecido historicamente entre dous elementos, ligados por un terceiro que actúa como fermento e catalizador. Estes dous elementos son el ábsida e a nave.

A ábsida é o lugar da ofrenda, do sacrificio eucarístico. A nave é a forma que adopta a asemblea na súa reunión; inicialmente foi un espazo basilical, apropiación e renovación dun espazo romano para ligalo coa ábsida e facelo dialogar con el. A estes engadiuse desde sempre un terceiro elemento; virtual se nos quedamos na función, e físico se falamos do cruceiro; plano, a modo de arco, ou volumétrico e simbólico, como reflicten tantas agullas medievais e tantas cúpulas barrocas.

Este diálogo é a esencia do tipo arquitectónico dun templo cristián, con miles de respostas distintas na historia. As sucesivas evolucións funcionais ou simbólicas encheron a historia da arquitectura. Da basilica paleocristiá, as obras prerrománicas e románicas, góticas, renacentistas ou barrocas, ata o eclecticismo decimonónico, evidencian a permanencia do espazo cristián e a unión íntima da arquitectura e a sacralidade. O tema está claro na historia; pero a situación parece ter cambiado no último século, ata o punto de preguntarnos se é compatible o proxecto moderno coa arquitectura relixiosa.

### Arredor da contemporaneidade

Os referentes mencionados da arquitectura cristiá —memoria e proxecto— ¿son hoxe antitéticos ou complementarios? Este é o punto de partida neste Congreso: saber se é posible conxugar a modernidade coa arquitectura cristiá; conxugar o intemporal da relixión co que de contemporáneo ten e debe ter o afán profesional e cultural.

No s. XX, o Movemento Moderno plantéase como obxecto a casa do home; aparentemente, non hai nel lugar para a casa de Deus e viceversa, a casa de Deus parece esquecerse da arquitectura moderna. Pero a situación cambia mediado o século; o punto de inflexión é a capela de Ronchamp, en canto transcende as tradicións do templo cristián. Fronte a Ronchamp, Mies fai na súa capela universitaria de Chicago da caixa de cristal un contendor polisémico con capacidade xeradora. Xuntando os aportes de Le Corbusier e Mies, a coincidencia entre a modernidade e os impulsos renovadores do Movemento Litúrxico permitiu replantear a arquitectura relixiosa, convertendo os *espacios sagrados* en referencias básicas da arquitectura contemporánea.

O edificio sacro tivo sempre necesidade de actualizarse. A arquitectura relixiosa é función e símbolo, signo e construcción. A arquitectura moderna quixo ser só arquitectura funcional; pero o concepto científico ou biolóxico de función non pode trasladarse literalmente ao campo da arquitectura. Un funcionalismo mecánico dificilmente é compatible coa arquitectura relixiosa, no que ten de símbolo e de signo.

Aos temas da memoria, proxecto e contemporaneidade, quixen dedicar estas breves reflexións introductorias. A estes tres temas van dedicarse con amplitude e rigor as seguintes páxinas, que resumen os relatorios e debates do I Congreso de Arquitectura Relixiosa Contemporánea.



## CURRÍCULA

*Esteban Fernández Cobián*

Profesor del Departamento de Construcciones Arquitectónicas de la Escuela de Arquitectura de A Coruña. Su tesis doctoral fue galardonada con el Premio de Humanidades de la Real Academia de Doctores (CSIC). Forma parte del Comité Científico de la revista *Ars Sacra* y de los congresos internacionales «Arte, Architettura e Liturgia nel Novecento» (Venecia, 2003/06), organizados por la CEI y el Patriarcado de Venecia en el marco de la Bienal de Venecia. Entre sus publicaciones cabe destacar *A Coruña. Guía de Arquitectura* (1998), *Fray Coello de Portugal, dominico y arquitecto* (2001) y *El espacio sagrado en la arquitectura española contemporánea* (2005), libro que ha dado origen a este Congreso del que ha sido Coordinador.

*Walter Zahner*

Director de la Sociedad Alemana de Arte Cristiano de Munich. Tras estudiar Teología en Bamberg, París, Münster y Munich, realiza su tesis doctoral sobre «Rudolf Schwarz. Baumeister der Neuen Gemeinde» (1998). Durante el periodo 1991/96 fue el responsable de la Conferencia Episcopal Alemana para el arte y la arquitectura religiosa. Perteneció a la comisión de Arquitectura Litúrgica y Arte Sacro de la Conferencia Episcopal Alemana (1996) y a la Comisión Diocesana de Arte Sacro de la archidiócesis de Ratisbona (1997). Entre sus numerosas publicaciones se pueden señalar: *Imagination und Liturgie* (2003), con Günter Pfeifer, y *Communio-Räume* (2003), con Albert Gerhards y Thomas Stemberg.

*Ignacio Vicens Hualde*

Catedrático de Proyectos Arquitectónicos de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid, y Subdirector durante el periodo 1998/2004, ha sido Profesor Invitado en diversas universidades de Europa y América. La obra del despacho Vicens-Ramos (1982) ha obtenido numerosos premios. Ha sido seleccionada en la Bienal de Arquitectura de París (1988), en las cinco primeras Bienales de Arquitectura Española (1980-1999), Premios FAD (1997, 1999 y 2004) y repetidamente publicada en monografías y en revistas especializadas. Vicens ha construido diversas iglesias, así como los altares en Madrid para acoger las visitas de Juan Pablo II a España en 1982, 1993 y 1996.

*Giorgio Della Longa*

Profesor de la Facultad de Arquitectura de la Università degli Studi Roma Tre entre 1997/2005, actualmente desarrolla su actividad docente en la Universidad de Bolonia. Ha participado en numerosos concursos de arquitectura, obteniendo diversos premios. Es autor de investigaciones sobre la arquitectura religiosa y la renovación del espacio litúrgico, entre las cuales caben destacar los estudios en colaboración *Celebrare con la luce* (2002) y *Antichi spazi per la nuova liturgia. Le cattedrali del Triveneto* (2002). Ha sido uno de los responsables de los congresos internacionales «Arte, Architettura e Liturgia nel Novecento» (2003/06), organizados por la CEI y el Patriarcado de Venecia en el marco de la Bienal de Venecia.

*Eduardo Delgado Orusco*

Doctor en Arquitectura, comenzó su actividad profesional en la oficina de Iñaki Abalos y Juan Herreros. Desde entonces ha compaginado su trabajo con la investigación y la docencia. Es consultor del Ayuntamiento de Madrid para el «Catálogo de Arquitectura Moderna y Contemporánea», y miembro del Comité Científico de la Fundación Félix Granda. Entre sus numerosas publicaciones destacan *Porque vivir es difícil. Conversaciones con Javier Carvajal* (2002) y *Entre el suelo y el cielo. Arte y arquitectura sacra en España, 1939-1975* (2006). Es profesor del departamento de Arquitectura de la Universidad Camilo José Cela (Madrid) y profesor de doctorado en el departamento de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Ha sido Profesor Invitado en varias universidades europeas y americanas.

*José Oubrierie*

Arquitecto colaborador del Atelier de Le Corbusier entre los años 1957/65, su participación más destacada se produjo con el proyecto para la iglesia de Saint-Pierre, en Firminy, recientemente terminada. En los años posteriores participó como arquitecto del Atelier Jullian & Oubrierie, para posteriormente consolidar su labor profesional en el Architecture Atelier Wylde-Oubrierie (1967). Profesor visitante en diversas universidades, ejerce su labor docente habitual en la Austin E. Knowlton School of Architecture (The Ohio State University). Entre sus distinciones profesionales y académicas se cuentan la Honor Award for Architectural Excellence AIA Kentucky (2000), Prize of the Ministry of Construction «Quality of Public Constructions» (1990) y la Architectural Medal de la French Academy of Architecture/Fondation Le Soufache (1986).

*Maria Antonietta Crippa*

Arquitecta y Profesora Ordinaria de Historia de la Arquitectura en el Departamento de Arquitectura y Planificación del Politécnico de Milán, donde ha dirigido el Máster universitario «Restauración del moderno. Istruttoria per il recupero funzionale e il restauro di monumenti di architettura del XX secolo» (2004/2006). Es miembro del consejo editorial y científico de las revistas *Communio*, *Arte cristiana*, *Arkos* y *Territorio*. Entre sus numerosas publicaciones, destacamos algunas de los últimos años: *Restauración y recuperación del grattaciolo Pirelli a Milano* (2003) y *Trasmettere, curare, conservare: per una progettualità che coniughi tutela e modificazione urbana* (2005). Ha coordinado y ha escrito el ensayo fundamental del volumen *Il grattaciolo Pirelli* (2007). Es miembro del Consejo de Administración de la Triennale di Milano. Desde 1984, dirige la colección *Architettura: saggi e fonti* para la editorial Jaca Book.

*Mercè Gambús Saiz*

Doctora en Historia del Arte y licenciada en Derecho, desde 1976 es profesora en la Universidad de las Islas Baleares. Entre 1998 y 2007 ha ocupado diferentes cargos académicos, como vicerrectora de Extensión Universitaria y Actividades Culturales, de Investigación y de Postgrado. Es autora de diversas publicaciones sobre divulgación y conservación del patrimonio arquitectónico y urbanístico de Mallorca y de las Islas Baleares. Investigadora responsable del grupo de Conservación del Patrimonio Artístico Religioso, desde 1997 ha desarrollado diferentes proyectos de investigación financiados. Miembro de la Comisión Diocesana del Patrimonio Cultural y Arte Sacro de Mallorca, y del Patronato de la Fundación «Art a La Seu», ha intervenido en la comisión técnica que gestionó la intervención de Miquel Barceló en la Catedral de Mallorca.

*Vari Caramés*

Fotógrafo. Comenzó a exponer sus trabajos en A Coruña en 1980, y desde entonces ha realizado exposiciones individuales en todo el mundo, entre las que destacan: «Visión Animal» (Madrid, 1996), «A Coruña. Guía de Arquitectura» (A Coruña, 1998), «Vari Caramés» (Buenos Aires/Montevidéo, 2000), «Vari Caramés» (Oporto, 2004) y «Tránsito» (A Coruña, 2005). Ganador de la IV Edición Premio Luis Ksado (A Coruña, 2000), cabe destacar su participación en ARCO desde 2001 y su inclusión en Fotoespaña desde 1997. Sus obras se encuentran en museos y colecciones particulares de todo el mundo: Centro de Arte Reina Sofía (Madrid), Círculo de Bellas Artes (Madrid), Centro Galego de Arte Contemporánea (Santiago de Compostela), Centro Portugués da Fotografia (Oporto) o Instituto Valenciano de Arte Moderno-IVAM (Valencia).

